

نيزكا

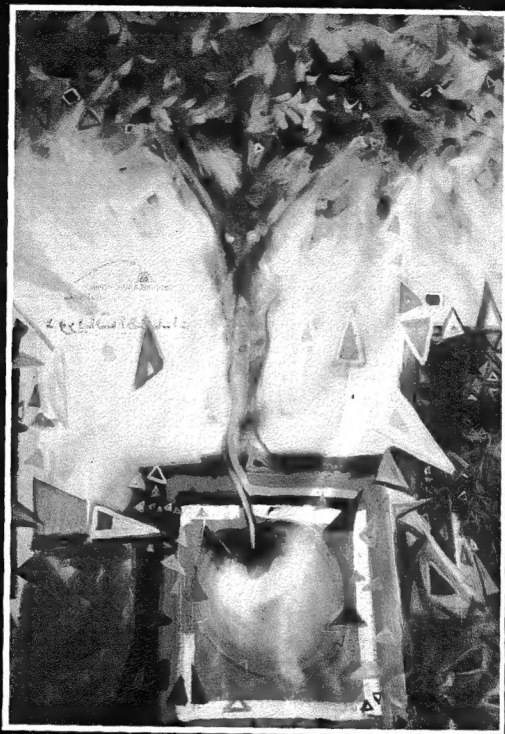
NI ZWA

مجلة فصلية ثقافية

مدينة قلعت أول عاصمة لعُمان قبل الإسلام ■ أضواء على مصادر
التاريخ العُماني ■ الخطاب النحوي المعاصر ■ الفنانة التشكيلية
في عمان ■ بودليير والغنائية الحديثة ■ الإقتراف الفلسفي ■ بين
بالغة الصورة وسردها ■ مكبث وشكسبير في السينما
المغناطيسية الأثرية وتطبيقاتها ■ أقرأ: يوسف الخال - سعد الله
ونوس - غسان كنفاني - غوته - سوزان برنار - حسب الشيخ جعفر
دينيس جونسون - محمد ملص - يوسف ادريس - الطاهر بن جلون -
سعيد الكفراوي - عواد ناصر - حسام الخطيب - حلمي سالم -
محسن الكندي - مبارك العامري - عبدالواسع الحويري - حسين
علي - كير كغارد - سيدة خاطر - ... وأسماء وموضوعات أخرى

العدد الحادي عشر يوليو ١٩٩٧ م - صفر ١٤١٨ هـ





▲ من أعمال الفنان أنور سونيّا - سلطنة عمان

► لوحة الغلاف الأول: الأول للفنانة منى البيتي - سلطنة عمان

نيزوا

NIZWA

مجلة فصلية ثقافية

تصدر عن :

دار جريدة عُمان للصحافة والنشر

عنوان المراسلة : ص.ب. ٨٥٥
الرمز البريدي : ١١٧ الوادي الكبير
مسقط - سلطنة عُمان

هاتف: ٦٠١٦٠٨ - ٦٩٢٢٤٧
فاكس: ٦٩٤٢٥٤ (٠٠٩٦٨)

الاشتراك السنوي :

- خمسة ريالات عُمانية أو ما يعادلها للأفراد.
- عشرة ريالات عُمانية أو ما يعادلها للمؤسسات.
يمكن للراغبين في الاشتراك مخاطبة إدارة التوزيع بمجلة
«نزي» على العنوان التالي :
دار جريدة عُمان للصحافة والنشر
ص.ب. ٣٠٢ روي - الرمز البريدي : ١١٢ سلطنة عُمان
هاتف : ٧٠١٥٥٥ - ٧٠٣٨٦ ، فاكس : ٧٩٠٥٢٣

العدد الخامس عشر - يوليو ١٩٩٧ - نزي

رئيس مجلس الإدارة

عبد العزيز بن محمد الرواس

رئيس التحرير

سيف الرحبي

منسق التحرير

طالب المعمرى

العدد الحادي عشر يوليو ١٩٩٧م
الوافق صفر ١٤١٨هـ

الأسعار : في عُمان ريال واحد.

في الخارج : الامارات ١٠ دراهم - قطر ٢٠ ريالاً -
البحرين ديناران - الكويت ديناران - السعودية ٢٠ ريالاً
- الأردن دينار واحد - سورية ٥٠ ليرة - لبنان ٣٠٠٠
ليرة - مصر جنيهان - السودان ١٠٠ جنيه - تونس
ديناران - الجزائر ١٠٠ دينار - ليبيا دينار - المغرب ١٥
درهما - اليمن ٧٥ ريالاً - المملكة المتحدة جنيهان - أمريكا
٣ دولارات - فرنسا ١٥ فرنكا - إيطاليا ٤٠٦٥ ليرة.

شبح الغائب

إلى علي بن عاشور^(١)

الخصومة ويتحول إلى نقيضه. لكن الجزء الآخر يبقى مؤرقاً بشبح الغائب ومواصلاً رغبة السحق والامحاء؛ فلا حرمة لحي أو ميت لديه، وعلى رغبة قتل الآخر والتفكيك بجثته أن تأخذ مداها حتى لو استطاع أن يورثها لأجيال لاحقة.



يضج المكان العربي الواسع في ضيقه بأشكال متلاطمة من رغبات القتل والانتقام لهدف أو غير هدف، والأشنان بصمة واحدة لانشطاط شامل.

يمضي هذا المكان وحيواته البشرية المازومة في التصدي لأعداء وهميين من عتبة البيت والحي إلى البلاد وربما العالم بأكمله... تتطاير السهام والعبارات مشحونة بطيش قدرها، من بوابة إلى أخرى ومن جسد إلى آخر، زارعة كل أنواع الفرقة والانحدار إلى درك الغرائز التي لا يلجمها لاجم وعي وإنسانية وجمال.

تحت أقنعة وإفطاط شتى يخوض الفرقاء الشبيحيون، حروب الثقافة العربية في أمكنة شتى من المعمورة، التي تستحيل بحكم روح الحقد والانهيال إلى مكان واحد يأخذ هويته العربية بامتياز لم يأخذها (بالطبع) في حقول أخرى.

هكذا تقذف الصدراء أحشاءها تحت شمس لاهية في الربع الخالي الذي استحال من بقعة جغرافية محددة إلى كون رمزي يشيع القسوة والخواء والتهيه حيث لم

يستطيع كاتب ما، أن ينهي عقد حياته بمراثي زمنه وربما أزمة أخرى سابقة ولاحقة، لكن بؤرة وجدانه المعزق الذي أدى به إلى هذه الخاتمة، تتركز على زمنه المعاش بشروطه وأبعاده المختلفة. وإذا لم يقم- أي الكاتب- بهذه المهمة - مهمة سفح المراثي - لأنه أنجز ما هو أكثر حسماً وصرامة في تاريخ اختياراته الحياتية، وكان بمثابة احتجاج دامج أمام وجود لا يقل لمواجهته بالأساليب المتبعة، وجود جاثم مثل جبال أسطورية على الصدر والروح - فهناك من يقوم بالنياية عنه من أقرانه الأحياء، أولئك الذين كانوا أصدقاء له وجزءاً من مسيرة حياة وكتابة. أو أعداءه الذين كانوا يترصدون به الدوائر فيما مضى، ولم يكن ينأى عنهم جفن جارحة عن قذف أي حركة أو كتابة يقوم بها ولعنوها، حتى ولو كانت بالمقاييس الموضوعية بمنأى عن أي دنس يصطاده الخصوم، حتى لو كانت طاهرة ونقية.

الكل يتساقى في هذا المقام ويتبارى في تدبيج المراثي وتبخير الجنازة بأطيب الذكريات والأشعار.. فهدف الهجوم والسباب لذلك الحي المقتدر، تلاشى وصار مشرقاً في حقنه وجزءاً من منظومة مثال يجتذرى.

هذا ينطبق على سيكولوجية جزء من الأعداء والخصوم فباختفاء الجسد والصمت المطبق للحياة فيه، يخفي شبح

١ - علي بن عاشور كاتب جزائري مات مؤخراً في باريس.

يجد الأبناء من مُستقر عدا اللغة والسلوك المحمولين على حرب الأخوة وعلى تخييل العالم والوجود ضمن سياق خراب نفسي واجتماعي خاص.



يريدون أن يروك ميتاً، بعيداً عن وجودهم بعيداً عن نومهم ويقظتهم وكوابيسهم، بعيداً عن الحضور البهيج لحياتهم الخاوية التي تقوضت منها قيم الإنسان وسمو الروح. اختر طريقة اختفائك من حياتهم. المهم أن تختفي فمثل هذا الحضور يورق كامل وجودهم المستكين لألية البؤس وشروط تكيفاتها المختلفة.

عليك أن تدفع ثمن انفصالك عن نمطهم القطيعي، وذلك ليس أقل من حياتك، غيابك التام والمطلق. عليك أن تزدهر تحت سماء أخرى، فسمائكهم مقفرة من النجوم، شمساء وبليدة. هم راضون بها هكذا، شرط ألا يعكس صفو حياتهم حضور الغائب ولا حتى أشباحه الهائمة في ليل الجبال المديد. عليك أن تقطع الأصرة من جذرها وترميها في هاوية طفولتك المبعثرة بين عزلات ومدن وبحار.. أن تمضي بالعزلة المحلوم بها خارجهم، فلم يعد من جدوى عزلة بين مضاربهم.. على القطار ألا يفوتك هذه المرة، قطار الغياب الكلي الذي لا رجعة فيه.



أفكر في شؤون العزلة ويداها تينيتها كأحد الحلول الممكنة لتجنب التفاهة وانحطاط الروح. الخيرة البشرية في هذا الحقل، حقل العزلات الشامخة والمثمرة إبداعاً وحياة، تمضي بنا إلى الصفة الأخرى من هاوية المصير. تلك العزلة التي ينجزها

الاختيار الحر والنمو الطبيعي للممارسة الاجتماعية. عزلة وسط بحر من العلائق والاختيارات يمسور بإيقاعات الجسد وفحوى حياة متدققة، ربما هي العزلة المضينة والمعركة.

أما العزلة القسرية التي تُعمل عليك من الخارج وسط يباب لا حصر للمعان سراهي ومخلوقات المحنطة، فهي عزلة قاحلة مثل الشروط التي انجبتها.

ربما عزلة السجين الذي حسم شرط الاكراه البشري للدكتاتوريات المتعاقبة، أمرة، يمكنه أن يصنع منه ملحمة حرية وإبداع، أو يعمل به نحو التحطيم الكلي وهو الأغلب.

إنها مسألة تحد بالغ القسوة للإرادة المثقنة بجراحها أمام زحف التدمير. لكن ضمن مساحة أخرى من التحدي واختيار الذات. التنوع الأول من العزلة القسرية ربما ينتهي إلى أعمال التحدي كمسألة مصير والاستسلام إلى نوع من مصير مائع لا يبرق فيه ولا إبداع.



يقول مفكرون إن حقول الشر والانحرافات البشرية، مصدر إبداع لا ينضب له معين.. التحديق دائماً في هرايا الشر وشياطين الرأس المنقلبة من عقاليها باتجاه الأفق والفتك والرنذلة...

هكذا شهد التاريخ أعظم إبداعاته في استبطان هذه الظاهرة وتناسقاتها الحادة.. في النيش المبهيح في حدائق مقابرها ورفاتها ورميمها، تلك العناصر التي تطبع التاريخ بلون العار القاني وتطبع بادعاءاته الانسانية.

في المستوى العربي، تزدهر حقول الشر عامداً بعد عام لحظة بعد لحظة وتجلجل خوافها على كافة الأصعدة، لكن

ليس من إبداعات عظيمة تواكب هذه المسيرة الجهنمية.

●●●

القتلة يأتون من كل صوب واتجاه. تتسع دوائر القتل وجهاته بأشكال مختلفة، كأنما هو انتقام من كسل حياة خادعة، أو إيغال في أفق قهر وسحق لا نهاية لتخومها.. ميراث ثقيل على كتف الكائن الباحث عن دفنه وحريته وسط هذه الانقراض.

ليس القتل المباشر والابادات الجماعية التي ما فتئت تتكفل بها وتواصلها الحروب والمؤسسات العارية من أي حُجب واقعة والتي أصبحت من بدايات التاريخ المعاصر، وإنما القتل بأشكاله الروحية والرمزية الذي يقدم على أطباق بانخة من الدعاية واللمعان وتسطيع الفكر والمعرفة بحجب جوهريه وتفريغه والإيهام به غير صور بصرية ولفظية خادعة، وما يستتبع ذلك من اقتلاع لذاكرة الشعوب ومنابت إبداعيها الخاص باتجاه محوها من أي فعالية حياة أو موت كرميين.. وهذا ما أنجزته التكنولوجيا وأوهام العقل الكوني بضراوة لا مثيل لها في مسار الخلق البشري، بإيقاع زمني بالغ الإيجاز والنعموة والسخرية..

يأتي القتل من كل صوب وباقنعة مختلفة، حيث السماسرة ومخلوقات الاعلان أصبحوا دعاة فكر وتنوير ولا يرضون بأقل من أدب طليعي مقاتل.

وحيث التجارب العميقة في الأدب والحياة التي اجتاز أصحابها مشقات ومحنا لتكون دلائل تميز وحياة، نُهبت حتى القطرة الأخيرة كما تُنهب الثروات.

أين تقف بقاومتك التحيلة حد التلاشي، وسط هذا العماء الفائض على الكون، وسط بلادك المدة مثل صرخة يتسلفها جلايدون في ليل ذنبي المزاج.

طوال حياتك، لم تكن لديك شهادة ميلاد ولا أوراق هوية وإقامة ولا دراهم. رحلت ولم تترك سوى أثر المصاحب في المنافي والطرققات، من بيروت ودمشق حتى باريس وقبر غريب مجهول، أو العودة إلى الرحم كما كنت تحلم بها.

أتذكر هذيانائك في المهوى الذي أضحي بعيدا ومعتما،

أتذكر وسط الضباب الكثيف لشتاء المدينة التي تفخر بأماجدها كثيرا، عباراتك القاطعة، ربما آخرها:

«كم استثقلت الفكر نفسه حين وجدت شيئا منه يتسلل إلى رؤوس الأوغاد».

لن أطيّل عليك، فأنت ضيحر أكثر من اللازم. لنألقاء آخر أكثر حميمية، فقد أثرت في هذه العجالة أن أخبطك (هل خبطتك فعلا؟) بهذا الذي يسمونه «العام» الذي هو نحن.. أصدقاؤك مازالوا ينتظرونك في المهوى.

●●●

تأمل شجرة: نخل أو عشيبة أو شجرة سمر نابئة بين مفاصل صخور بركانية تشنك بشفرة السماء في علوها.

مفاصل جبال هائمة وألمة
مرابض صباء لوعول الأبدية
جبال أضاع العدم خاتمها
السحري

في مجاهلها وشعابها

تأمل الشجرة النابتة في هذا الكون السديمي الذي يلد الأرض ومن عليها من زفرة واحدة.
تتاعلمها وحيدة:

وسط موج قدرها العاتي

وسط العواصف والسيول وبنات أوى

وحيدة في مرآة نفسها وأحلامها

مثل استغاثة أطلقها خطاب في أزمان سحيقة

ربما حط عصغور عليها أو بهيمة تشرب الماء

من يدها

ربما أضاع نيزك أعصابها

ربما حلمت بالرحيل إلى أماكن أخرى

أو بفأس تنزل دفعة واحدة ومن غير رحمة

ربما أناخ بدوي في ظلالها، أيامه

ربما ..

سيف الرحبي



المحتويات

قصائد : عامر الرجيبي — المجر على أعصابه قد يفني :
محمد عبدالقادر سبيل.

١٨٢ : تصوير :

الأقوى الزرقاء : الطاهر بن جلون — المستحمان : سعيد
الكفراوي — قمر على نضج جدي : محمد المزدبوي — الرأس
الأصمى : وازد بدر السالم — فانتازيا : محمد القرمطي —
الذباب : عبده خال — هذا ليس غليوناً : عبدالمجيد الهواس —
قصص : منتصر القفاش — درمشتي : حسين علي حسين —
الهاتف : مروان العزبي.

٢١٠ : علوم :

المفطنيسية الآثارية وتطبيقاتها : جمال أبو يديب

٢١٥ : متابعات :

شارع الفراهيدي : بدر الشيدي — تفريغ الكائن لخليل
التعميمي : حاتم الصكر — النجمة السارحة في فضاء
اللانهاية : حسام الخطيب — ممثل موهوب : نجم والي —
الرسولة الوجه الآخر للكتوين : مهلب نصر — قراءة في
نصوص «نزوى» العدد الثامن : عبدالغني السيد —
التعبيرية الشعرية : عبداللطيف أرنؤوط — بول سيزان :
عزيز الحدادي — ورائع الفقراء : ابراهيم فرغلي —
حرائق الرمز : غالية خوجة — قراءة ديوان «كلم ينبح
ليقتل الوقت» : وقاء محمد أبو زيد — لقاء جاريوي
ونجيب محفوظ : يوسف القعيد — عمّة الأخطاء : محمد
مظلوم — صالون الخليل، رؤية حضارية : عادل
أبو طالب.

ترسل المقالات باسم رئيس التحرير .. والمقالات تعبر عن وجهات نظر
كتّابها ، والمجلة ليست بالضرورة مسئولة عما يرد بها من آراء

٦ : دراسات :

قُلُهَات : طالب العمري — بولدور والغنائية الحديثة :
سوزان برنار ترجمة راوية صنادق — الاختلاف
الفلسفي : عبدالله ابراهيم — الخطاب النسوي المعاصر :
تركي علي الربيعي — بين بلاغة الصورة وسردما : عبدالله
السمطي — النص الأدبي وتعدد القراءات : بشير إيزيز —
أشواء على مصادر التاريخ العماني : محمد صابر عرب
— البشر للهجرة : عبدالقادر الغزالي — قراءة لمرجعيات
منهج النقد التاريخي : محسن الكندي — سعد الله ونوس :
شهادة على الراهن : نديم معلل — يوسف ادريس : محمد
حافظ دياب — الذات الشاعرة في شعر الحداثة العربية :
عبدالواسع الجميري — شينزو فرينيا الذات لدى
كريكفارد : فاضل سوداني.

١٢٢ : مباحث :

مسرحيات شكسبير في السينما : سمير فريد
مكتب لشكسبير : صلاح نياز

١٣٧ : فن تشكيلي :

الفنانة التشكيلية في عُمان : اعداد : ربيعة الطالمي

١٤٣ : تسميات :

محمد ملص (رقص الطير) : حسام علوان
غسان كنفاني : فاروق وادي

١٥٣ : لقاءات :


الشاعر حسب الشيخ جعفر : محمود الرجيبي — دنيس
جونسن ديفز : كامل يوسف حسين

١٦٧ : شعر :

غوة والغزليات الرومانسية : سركون بولص وستيفان
فادرن — أفكار خطيرة : عواد ناصر — ثلاث قصائد :
مبارك العامري — قصائد : حلمي سالم — حديقة :
ناصر العلوي — صراع : سعيدة خاطر — عواء المكاربة :
محمد حسين هيثم — نصوص القراغ : شوقي شفيق —

الشيخ محمد باقر المجلسي

الشيخ محمد باقر المجلسي



أحد أهم المعالم الأثرية في قلعات

- **مالك بن نعم : طرد المحتلين.. ثبت الوجود العربي والأزدي خصوصا.**
- **ياقوت الحموي : فرضة بلاد عُمان.**
- **ابن بطوطة : مدينة حياة .. وحضارة.**
- **ماركو بولو : مدينة هامة .. استراتيجية الموقع والمكان.**
- **البوكيرك : دمرها .. بداية الغزو البرتغالي.**
- **مايلز : بقايا حضارة اندثرت معالمها.**

طالب المعمري



شاطيء قلعات عليه بعض البقايا الأثرية

أو ضريح أو ربما مبخرة فاح التاريخ من قبائها وانسلت الجغرافيا من بين أصابع أقدامها. (كما ونحن عندما ندخل مدينة ما نبني ونؤثث فضاء المكان بحكي وحكايات وأساطير ثم في الصباح. لم يبق إلا ما قبض عليه المكان بنواجزه كشاهد وشاهدة. إننا نحن وليس غيرنا).

حضارة قلعات.. من أهم الحضارات العمانية وهي كعين لاقطة حينما تسرق الشمس من أشعتها الأولى وتسوقها بخيوط من ذهب أو نار إلى أول يابسة عمانية.

فقلعات مكملة مع اختيها مدينة صور العمانية ومنطقة رأس الحد اليابسة البكر لأول أرض عربية تشرق عليها الشمس. وهي المودعة الأولى لغروبها إلى زوال اليوم وانقضائه. إنن فالأرض الممتدة من قلعات حتى رأس الجنز شهدت أعظم حضارات الجزيرة العربية. خصوصا أن الاكتشافات أثبتت أن الأجدية شهدت ولادتها الأولى في منطقة رأس الجنز في الألف الثالث قبل الميلاد^(١). كما أن مدينة صور وهي الجارة الكبرى لمدينة قلعات لا تتعدى المسافة بينهما ٤٠ كلم والتي قطعها الرحالة المغربي ابن بطوطة مشيا على الأقدام^(٢) موطن الحضارة الفينيقية الأولى قبل هجرتهم نحو مناطق البحر المتوسط خلال الألف الثانية قبل الميلاد، ويعتبر هيرودوتس

من الصعب أن يبدأ الإنسان بشرح الصعوبات التي تواجهه كممثل للحديث عن أي موضوع يريد أن يتحدث أو يكتب عنه خصوصا فيما يربط العلاقة بين القرب - البعد. فال موضوع الذي نريد أن نكتب عنه قريب مكانيا غائر في التاريخ والأزمان فهو بعيد بتسلسله ووضوحه. فالبعد ليس بالاحقاب وتعاقب الحضارات والأزمنة. ولكن البعد الحقيقي هو القطيعة التي تفصل بين تلك التعاقبات الزمنية والمعرفية وتموجاتها عبر دهور الزمن بحيث أنك ترى الشيء ولا تراه في نفس الآن. تشاهد بقايا ولكن أين التفاصيل .. فالتفاصيل أساس من أسس المذنيات والأمكنة التي تؤسس لذاتها ولا أصبحت الحياة مجرد زنبك لا يستقر على حال هنا.. أو هناك. قطيعة بين حياة هنا .. وحياة مخابئة لا نعرف عنها غير شذرات لا تسمح لنا بالحكم الحقيقي أو التقريبي على أقل تقدير. عندما وقفت متكئا على جدار الزمن القلعاتي كان البحر وقفا أقرب إلى اللون الرمادي فالموجة تلبس اليابسة بياض البراق. وتهرب إلى منبعها في حضن الماء.. كان شهر ديسمبر شهر الاغتسال حينما زرت قلعات.. المدينة التاريخ. القرية. الزمان. والحضارة التي وقفت هنا أو هجرت بلعمان الذهب إلى التاريخ دون الجغرافيا كشيء أحاول أن أقبض عليه إلا من حجارة وسرايب وبقايا... من مسجد



أضرحة وقباب

فبالرغم من الدمار المثل بالزلازل الذي شهدته حضارة ومدينة قلعات قبل ثلاثمائة عام حسب ما ذكره سكان قلعات الصاليون وما ذكرته معظم الكتب التي تحدثت عن قلعات بشكل مقتضب.

فرغم الزلازل وما لحق بالحق بالمدينة من خراب عظيم يستطيع الزائر أن يلاحظ فعل الحضارة التي قامت فوق تلك الأرض المدمرة فانتقاضها موجودة رغم أن معظمها مفتت في باطن الأرض. وحتى يتسنى لناولوج إلى قراءة المدينة بشخصها، وحياتها، وعظمتها، وتدهورها، ثم الكوارث التي حلت عليها وانتقالها إلى عالم النسيان لا بد من الحديث عن الغضب الذي ارتبط بعنق هذه المدينة التي كانت تسمى يوماً ما «قرضة بلاد عمان» كما وصفها ياقوت الحموي في كتابه معجم البلدان.

ويمثل هذا الغضب في خمس نقاط هي :

- ١ - غضب المكان بقسمونه التضاريسية والحرارية الصعبة.
- ٢ - غضب المكان كعرضة لمخاطر الغزاة المحيطين، «الصراعات المحلية، والإقليميين، والفرس»، والدوليين «البرتغاليين».
- ٣ - غضب الطبيعة : الزلازل وما خلفه من آثار مدمرة.

نقلا عن كهنة مدينة صور الفينيقيين في أيامه بأن هذه المدينة انشئت قبل ٢٣٠٠ سنة من تلك الأيام.^(٧)

فقبل الدخول في صلب الموضوع حول حضارة قلعات وهي بلا شك حضارة عريقة. حضارة ثرية وغنية علمية المكانة وهي كذلك حضارة منسية ، وأن الزمن دفعها مع ركابه بعد الزلازل الذي قضى على معظم شواهد المدينة قبل ثلاثمائة عام حسب ما ذكره الأهالي. لا بد لي أن أرتي لحالي وأنا أقف في ذلك اليوم من ديسمبر الذي بدا لي أنه يجملى إلى برودة خاصة في هذا المكان الهاديء بأحجاره وركابه وبحره الرمادي المزرق . فمن يسمع ويقرأ. ليس كمن يعايش حالة يريد أن يراها على غير حالها المنذر. ولا يريد أن يجتاز العبارة التي تقول «أثر بعد عين» فيبدو أن العين إحالات وللقب قراءات. فالقراءة الحقيقية للمكان تتمدد على مستويين الأول قراءة المكان عينياً (ما بقي ، وما اندثر) والمستوى الثاني : قراءة المكان وتفاعلاته بالذهاب ليس للمكان وحده وإنما إلى المراجع والكتب التي تسند واقعية حضور المكان عبر الكتابات التي تنير ظلمة التاريخ وتقرأ على أقل تقدير تفاصيل من عبروا وعمروا هذا المكان وخلفوا فيه وله مكاناً في الجغرافيا والتاريخ.

٤ - غضب النسيان : الذاكرة المفقودة والتاريخ المنسي.

٥ - غضب الاقتراب من البحث والتتقيب عن آثار وحفريات الكشف عن حضور المكان وحضارته.

التاريخ الأول:

إنذا كان التاريخ ينطلق من أول نقطة لفعل حدث ما ، فإن أول ما سجله بالنسبة للتاريخ المعاصر يمثل بالتسجيل للصواضر والمدن فإنه بدأ مع أول عاصمة سياسية لعمان «قلهات» فقلهات بهذه الصفة لا تستطيع أن تموت وإن بقيت مدقونة لا تعرف من حكاياتها إلا القليل بما ذكره التاريخ بشيء لا يليح مطمح الدارس لحضارة بحجم حضارة قلهات ودورها المؤثر في مسيرة عُمان منذ مئات السنين قبل الميلاد.

بيد التاريخ الفاعل لقلهات مع أواخر القرن الثالث وأوائل القرن الثاني ق.م. ^(٤) بهجرة بني الأزدي بقيادة زعيمهم مالك بن فهم إلى عُمان في أعقاب انهيار سد مأرب الذي نجم عنه قوضى اجتماعية أدت إلى هذه الهجرات الجماعية نحو الشمال ومن ضمنها عُمان.

وقد اختلفت المصادر التاريخية حول أسباب لجوئه إلى مدينة قلهات وكيف وصل إليها. هل عن طريق البر أم البحر. ولماذا اتخذها مقرا مستقرا وعاصمة للملكة.

المؤرخون العمانيون معظمهم يرجعون وصوله بحرا دون التطرق إلى الكيفية التي وصل فيها إلى المدينة وهي المقومات التي تهيأت له في ذلك رغم أن بعض المصادر تذكر أن وصوله كان على مراحل يتوقف في المناطق التي عبرها ، كما أن مالك بن فهم ومن أتى معه من الأزدي ليس لهم دراية بالبحر خصوصا وإن المسافة ليست بالقريبة وهم يعيشون في أوطانهم الأولى في منطقة أومناطق جبلية وليسوا أهل بحر. هذا ربما ملحق عليه في الغامرة والأسفار والظروف الصعبة وأيضا في رأيي لو أنهم جاءوا برا لاستقر بهم المقام في مناطق غير تلك المدينة التي اختاروها وهي قلهات وهي نائية نسبيا عن مركز المدن والحواضر في ذلك الزمان. يتبين أن المقارنة تميل إلى أن طريقهم كان طريق البحر، لهذا تعددت أسباب مالك بن فهم في اختياره هذه المدينة التي سنناقش مدلولاتها وأهمية هذا الاختيار الصعب والاستراتيجي في نفس الآن. وخيارنا في تفهم تلك العلاقة المتبادلة بين الصعب والاستراتيجي يركز على قراءات من عين المكان وقراءة المصادر التاريخية والجغرافية . ومنها أن قلهات تقع على البحر في منطقة وسطى من البلاد العمانية وبالتالي يسهل لملك الاتصال ببلاد اليمن التي هاجر منها والتي يسكنها بقية قومه ولا تنقطع أمداداتهم له إذا طلب مساعدتهم في النزاع المرتقب بينه وبين الفرس.

الاتصال البحري:

إن موقع هذه المدينة بالقرب من الجزء الشمالي من عُمان الذي كان الفرس يحكمونه ويتخذون من صحار مقرا لحكمهم ولنفوذهم، مكن مالكا من أن يستطلع أحوالهم عن طريق

الاتصال البحري الذي كان يربط قلتهات بصحار وغيرها من اللواتي التي تقع على الساحل العماني.

يضاف إلى ذلك أن قلتهات في حد ذاتها كورة منيعة يسهل الاتصال بها عن طريق البحر، كما أنها وكما أشرنا كانت محطة هامة من محطات التجارة، فكانت تعد إليها السفن القادمة من بلاد الهند، وكذلك السفن القادمة من اليمن وظفار عن طريق بحر العرب، مما أدى إلى انتعاش أحوالها المالية والمعيشية إلى حد كبير، ولذلك فإن مالك بن فهم فضلها لتكون مقرا له ولم يتوغل في داخلية عُمان حتى يصفي حسابا مع الفرس أولا.

وربما يكون مالك بن فهم قد اتخذ من قلتهات مقرا لحكمه بسبب آخر، وهو أن هذه المنطقة من عُمان كانت لا تخضع للنفوذ الفارسي، ولذلك فإن أهلها وكذلك القبائل التي تسكن بالقرب منها كانوا غير خاضعين لأي سيطرة فارسية. ومن ثم يمكنهم بأن يلتفوا حوله وأن يقدموا العون والمساعدة لتخليص بقية بلادهم من الخاضعية التتالية من النفوذ الفارسي، وهذا ما حدث بالفعل، لأن مالكا وكما تؤكد كتب التاريخ قدم من اليمن في عدد من أهله لا يزيد على ستة آلاف وانتصر على الفرس الذين كان جيشهم لا يقل عن أربعين ألفا ^(٥). ومع الاعتراف بشجاعة مالك وقومه إلا أن هذا النصر لا يمكن أن يتم إلا بفضل المساعدة التي تلقى من سكان البلاد الذين جاءوا واستقروا فيها قبل قدومه، وهم عرب مثله.

لكل هذه العوامل والأسباب اتخذ مالك بن فهم مدينة قلتهات مستقرا له وعاصمة للملكة. بعد أن رأى الفرس سيطرون على الجزء الشمالي من عُمان، «فانزل بها من كان معه من الحشم والعيال والنساء والأطفال» ليكون منع لهم، وترك عندهم من الخيل والرجال ما يحفظونه ثم سار هو ببقية عساكره وصناديد رجاله، للقاء الفرس الذين انتصر عليهم انتصارا ساحقا في صحراء سلوت بالقرب من نزوى وأجبرهم على التهجرك في صحار، حيث عقدوا معه هدنة على أساس أن يجعلهم عسما يعودون بعده إلى بلادهم «وأعطوه من ذلك عهدا وجزية» فاستجاب مالك لطلبهم وعاد إلى قلتهات.

وعندما نقض الفرس الهدنة بتأثير ملكهم ددرار الذي غضب من العهد الذي أبرمه تاليه في عُمان مع مالك بن فهم، وأرسل قوات كبيرة إلى عمان، انتقض مالك على هذه القوات من قلتهات ودمرها وفر الفرس إلى بلادهم هاربين، واستولى مالك على بقية عُمان وما يليها من الأطراف وساس الناس سياسة حسنة وكان ينزل إلى شاطئ قلتهات وينتقل إلى غيرها ويحدد العلامة نور الدين السليبي مقر إقامته تحديدا أدق فيقول أنه «كان ينزل ما بين عُمان إلى ناحية اليمن، وكان أكثر نزوله شاطئ قلتهات من شط عُمان ، وينتقل منها إلى غيرها».

ومعنى ذلك أن مالك بن فهم لم يتخذ من قلتهات مستقرا له وعاصمة دائمة للملكة، ولكنه كان مع ذلك ينتقل منها إلى غيرها من المدن لتفقد أحوال مملكته، ثم لا يلبث أن يعود إلى قلتهات لأن أكثر نزوله وإقامته كان بها كما ذكرها العلامة نور الدين



ماتيفى من أنبار

كتب التاريخ. ولذلك فإن صحار تعتبر أول عاصمة لعُمان في العصر الاسلامي، كما كانت قلهات أول عاصمة لها في عهدها القديم.

أسباب اختيار المكان :

بالنسبة لاختيار مالك بن فهم قلهات مقرر حكمه فذلك يرجع الى أسباب أخرى هي في رأيي ترتبط بوضعية المكان وقدرته الحصينة ومناعته وصعوبة الوصول اليه. ولماذا لم يختار مثلا صور أو قريات أو أية منطقة ساحلية أخرى ربما اختياره وقع على المنطقة لأن بها ظروفا غير التي تشاهد الآن وهي: ربما كانت المنطقة مسكونة. وفيها عوامل الحياة ولم تذكرها مصادر التاريخ ولم يصلنا شيء من ذلك. وثانيا ربما اختار هذه الرقعة من الأرض ليؤسس هو بنفسه حاضرها ومستقبلها ولكي يجعل أتباعه دوما على استعداد للملاقاة الأعداء والغزاة بمكان قاس ولا بد من أن يعكس قساوته على ساكنيه. وتكمن عبقريته مالك بن فهم في معرفته بالبيئة وما يحيط بها من أخطار خصوصا محدودية عدد رفاقه وجماعته.

السالمي في كتابه تحفة الأعيان.

وهكذا فإن اتخاذ مالك بن فهم في البداية من قلهات قاعدة عسكرية برز منها لقتال الفرس وتحرير البلاد من احتلالهم لها. وبعد انتصاره عليهم عاد الى قلهات واستقر فيها واتخذ منها عاصمة له.

وعلى ذلك فإن هذه المدينة تعتبر أول عاصمة عربية لعُمان يتخذها ملك عربي في تاريخ عُمان القديم، ومع ذلك فربما كانت هناك عواصم أخرى سبقتها وربما كان هناك ملوك آخرون سبقوا مالك بن فهم واتخذوا عواصم لملكهم، وهذا أمر طبيعي، ولكن كتب التاريخ لا ذلت بالصمت ولم تبتئنا بشيء عن هذه العواصم. ولذلك فإن قلهات تفوز بسبق الحديث كأول عاصمة عربية لملك عربي ولأول دولة عربية قامت في عُمان قرب نهاية القرن الثالث للميلاد. واستمرت قلهات عاصمة للبلاد حتى انتقل الحكم من بني مالك بن فهم الى بني الجلندى الذين نقلوا كرسي الحكم الى توام ثم اتخذوا من صحار عاصمة لهم ربما لاعتبارات سياسية وتجارية، وعند ظهور الاسلام كانت هذه المدينة (صحار) مقرا للحكام عُمان من بني الجلندى كما تحدثنا

المنطقة نفسها، أما القبائل العربية الأخرى القديمة فقد أورثت أسماها لبعض المدن العمانية مثل قبيلة «صحار» التي عاشت في منطقة «الباطنة» ، ثم قبيلة أوبال التي ورد ذكرها في وادي بني رولحة والرساتق. كذلك هناك روايات يتناقلها علماء الانساب العرب ومقاصد ابن سالم بن نوح حكم المنطقة المدة من الحجاز الى عُمان وأن حفيده سهيل أسس مدينة صحار.

حوالي القرن الثامن ق.م وسع يعرب بن قحطان سلطانه قبيلته يعرب وأرسل أخوته ليجسروا عُمان وحضرموت والحجاز . ويقول ابن خلدون: «كان يعرب بن قحطان من أعظم ملوك الأرض. ويقال إنه أول من حياه قومه بتحية الملك وهو الذي ملك اليمن وغلب عليها قوم عاد. وغلب العمالة على الحجاز. وولي أخوته على جميع ما فتح. فولى جرهما على الحجاز. وعاد بن قحطان على الشحر وحضرموت بن قحطان على جبال الشمر. وعمان بن قحطان على بلاد العرب.

لكن يشجب خليفة يعرب فقد سلطانه على عُمان التي استعادها ابنه عبد شمس. وحكم عبد شمس جميع مناطق جنوب الجزيرة، وخرق من صلبه سلالة الحميريين الذين حكموا اليمن منذ سنة (١١٥ ق.م) حتى ظهور الاسلام وقد ارتبطت عمان بعلاقات وثيقة بملكمة الحميريين ومملكة سبأ. أما حمير نفسه، الذي حمل هذا الاسم بسبب ثوبه الأحمر فهو ابن عبد شمس. واسمه مازال مستخدما في عُمان حتى أيامنا هذه.

قللها المدينة .. والحضارة

بعد أن ثبت ملك بن فهم قللها عاصمة للكل برزت قللها كعاصمة يحسب لها حساب في الخارطة الاقليمية للمنطقة. وتجسد هذا بما تميزت به من سطوة وحظوظ قلما توافرت لمدينة في ذلك الزمان.. حيث أنها برزت كأحد أهم المناطق ليس على مستوى الساحل العماني فقط وإنما على امتداد حضورها ليشمل الخليج العربي وبحر عمان والمحيط الهندي وكانت بعد ذلك من أهم موانئ المنطقة وملتجا لكافة الحالات والظروف التي عايشتها المنطقة فهي بتمركزها الوسط سهل لها هذا التميز والحظوة بين حواضر المدن في تلك الأقطاب.

ولكن هذه الميزة جلبت عليها بقدر ما هي ناعمة مضار ومصائب عديدة أولى هذه المصائب انه من يسيطر عليها يسيطر على السيطرة على بقية المناطق العمانية منها وأن تحصيناتها واستحكاماتها كانت قوية صعب على الغزاة اقتحامها ومن يستولي عليها فقد يسهل له تحقيق مآله بالسيطرة على بقية أجزاء البلاد.

كما أن تحكمها على الطرق البحرية جعلها مفتاح المنطقة بحريا. أما يربا فإن وادي العسر كان يعد ممرا طبيعيا الى داخلية عُمان وهذا بالفعل ما تحقق لملك بن فهم من خلال قراءته لجغرافية المنطقة. وأيضا من أتى بعده وسيطر على المناطق المحيطة بها الذي تمثل بالفردات التي ذكرت بعض المصادر أحداثها ونسيت بعضها والمنتملة في مدن سيراك

قالبليجة والاختيار الأمن للمكان عامل قوي للحماية كما أن المنفذيين الجنوبي نحو صور والشمال ونحو قريات يمكن السيطرة عليها بسهولة وهناك أهم عاملين للحماية الأساسية وهي السلسلة الجبلية من الخلف والبحر وأهواله من الامام.

استحتاج أكثر ربما أطرحه هذا لماذا أيضا ومرة أخرى اختيار مالك بن فهم قللها رغم وعورتها كما ذكرنا، وبما أن مالك بن فهم خلال تحركاته من اليمن جلب معه المائل والمليس بحيث لا يشغله شغل عن تحقيق طموحاته بالاستقرار هو وجماعته لتكوين الحياة الحضرية في هذه البقعة العربية. وهذا يتأتى من أن كون معظم جنوده وأتباعه من الفرسان المحاربين الشجعان. لهذا نجد اهتمامهم بالزراعة والرعي محدودا جدا في المراحل الأولى كما ذكرته جل الدراسات التي تطرقت الى سيرة مالك بن فهم وذلك بسبب الحروب التي ذكرناها مع الفرس الذين كانوا يحتلون بعض أجزاء عُمان في ذلك الوقت.

قبل انتقالنا للتطرق الى ملامح مدينة وحضارة قللها لا بد لي أولا وقبل كل شيء أن أذكر بفسرة الهنات والثغرات التي يطويها التاريخ بين صفحاته والمنتملة في جوانب منسية من تاريخنا العماني والعربي. وما يؤسف له حقا ومن خلال دراستي هذه وجدت ما يجب أن يصحح له في التاريخ.. المكان والمستقبل وللأجيال التي ستأتي والتي لا تعرف الكثير عن تاريخها الحافل بالعظمة. وتبين لي أيضا أنني في هذه الدراسة وغيرها كثيرا ما وجدت ضعف المصادر التاريخية العمانية المنتملة في الكتاب العمانيين - قديما ومعاصرين - لهذا وللحقبة كتب العلامة نور الدين السالمي أكثر التصاقا بالأحداث التي تشملها من غيرها من الكتب التي قراتها.

إذن من يريد أن يعرف التاريخ العماني فعليه بقراءة كتب الرحالة والمستشرقين والغزاة الذين عاشوا في عُمان وتنقلوا فيها والذين ربما تنفق معهم في بعض الأحداث والسير والحالات وتختلف معهم في أمور أخرى، ومن هذه الأمور التي تختلف معهم فيها حول هوية المكان أن عُمان لم يوجد بها عنصر عربي قبل وصول مالك بن فهم إليها وهذا كلام مغالط فيه ومردود عليه وهذه المسألة تحتاج الى دراسة وتعمق وتمحيص وإف.

فالتاريخ العربي للمكان العماني لم يبدأ فقط بوصول الأزد الى عُمان.. الأزد قبيلة عربية كبيرة هاجرت من اليمن وأثرت بشكل كبير في الأرض العمانية وتفاعلت مع غيرها إيجابيا مع الوجود الغربي بأفراده وقبائله. ولكن الحضور العربي دوما موجود.

عمان والعرب الأوائل

سكن العرب عُمان منذ وجدوا . فقد عاش عاد وقبيلته على تلك الكثبان الرملية الواقعة بين عمان وحضرموت.

وقد ذكر المؤرخ والجغرافي اليوناني سترابو الذي عاش في النصف الأول من القرن الأول ق.م. (١) وترك مؤلفات كثيرة من أصول الشعوب والعلاقات ما بينها أن قبيلة «ثمود» عاشت في

وقيس وهرمز: ومحاولاتها السيطرة على مدينة وميناء قلها. وقد اتاحت الاضطرابات التي اقترنت بغزو المغول لفراس في القرن الثالث عشر الفرصة لحكام هرمز أن يدخلوا تخيرات على الوضع وبالتالي أخذوا ينجحون سياسة أكثر استقلالاً من ذي قبل، فعندما حاولت السلطات الفارسية فرض ضرائب على سكان هرمز غادر هؤلاء إلى قلها وأخذوا يواجهون القوافل التجارية ندوهم مما أجبر السلطات الفارسية على عقد اتفاقيات معهم.^(٧)

كذلك حلت أسرة الجبوزي، محل أسرة المنجوي في منطقة هرمز القديمة وأخذ أمراءها يولون ساحل عُمان اهتمامهم فحولوا قلها إلى مركز تجاري هام ومقل حربي منيع وذلك خلال أعوام ١٧٦١م.^(٨)

كما تشير المصادر البرتغالية بأن هناك أربعة مراكز للقوى في عُمان في ذلك الوقت ودورها في السيطرة على منطقة قلها والمتمثلة في أحد هذه المراكز أن قبيلة بني جبر وما تشير إليه تعليقات البوكريك إلى أن بني جبر وقاعدتهم في الإصاء يسيطرون على البلاد العمانية ويقسمون الحكم فيها مع النباشنة والهرمزيين وغيرهم والأراضي الواقعة من الخليج حتى عدن والتي تصل إلى مشارف مكة. فالابن الذي يحتفظ باللقب عن أبيه كان يحكم قرطاق وظفار وقلها ومسقط والأراضي التي تمتد حتى حدود عدن.^(٩)

كذلك تعرضت قلها إلى دمار وتخريب على يد الفونسيو دا البوكريك قائد الحملة الاستعمارية البرتغالية سنة ١٥٠٧م وذلك بسيطرته على قلها ونهبه للمدينة وأحرقها قبل مواصلة السير إلى مسقط التي تعرضت هي الأخرى إلى دمار وخراب كبيرين.^(١٠)

وقد حافظ العمانيون على تفوقهم البحري في غرب المحيط الهندي طوال عهود قيس وهرمز وقلها، أما شرق المحيط الهندي فقد بقي خاضعاً لسيطرة الصين وسيطرة اندونيسيا المتزايدة. وقد ذكر ابن بطوطة أن رحلته إلى الشرق في القرن الرابع عشر الميلادي من بنادر المبار كانت تتم على مراكب صينية. وكانت هناك تطورات هامة تجري على فئون الملاحة عند العرب من أهمها استعمال الابرة المغناطيسية والاستمرار في تطوير نوع آخر اسمه «الراهناتيات» وهي قلوب شعرية تتضمن معلومات بحرية وجغرافية وفلكية.

وإنه لمن المؤكد أن الفضل الكبير في هذا التطوير يعود إلى الملاحين العمانيين.

ومن أبرز الشخصيات التي اقترن اسمها بتاريخ الملاحة وعلوم البحار في تلك الفترة، الملاح العماني، شهاب الدين أحمد بن ماجد صاحب كتاب «الفوائد في أصول البحر والقواعد» الذي يعتبر مرجعاً من المراجع البحرية الهامة النادرة، وقد كتب أيضاً خلال حياته الحافلة بالتجارب البحرية والرحلات المستمرة، نحو أربعين مصنفًا، تتناول موضوعات الملاحة البحرية، غير أن كتاب الفوائد يعتبر غاية ما وصلت إليه الكتابة العربية عن الملاحة.

يبدو أنه قبل تاريخ ١٥٠٧ وهو تاريخ وصول البوكريك إلى قلها قد انتقلت كثيراً من ثقل قلها وتأثيرها الإقليمي إلى مناطق هامة غيرها ومنها صحار التي كانت لها أهمية أساسية في التاريخ العماني منذ ابتداء القرن الثالث الهجري كأحد أهم المراكز التجارية في منطقتي الخليج العربي وبحر عُمان والمحيط الهندي إلى جانب ذلك بدأت مدينة مسقط والمناطق التابعة لها خلال تلك الدة تظهر كبناء يبرز وبقوة على الساحل العماني وذلك لموقع مسقط الفريد والمتميز على خارطة المدن الهامة، بما وجه نظر البوكريك مباشرة إلى مسقط واعتبر المناطق التي مر عليها مجرد مناطق ليست بالأهمية التي كان يحسب لها حساب وبالفضل أثبتت الأحداث بعد ذلك التاريخ أن مسقط كانت المركز الرئيسي للبرتغاليين، كما اتخذت بعد طرد البرتغاليين مكاناً لانطلاق السفن العمانية نحو آسيا وإفريقيا ومنطقة الخليج العربي ثم الرأس السياسي للدولة العمانية حتى الآن.

فالواقع على بوابة عُمان (قلها) وهو ينظر إلى بحرها كزرد يهوله منظراً لسببين: التخريب الذي لحق بها بسبب القصف البرتغالي، وثانياً: بسبب الزلزال الرهيب الذي أتى ليكمل ما أبقاه القائد البرتغالي البوكريك على أرضها وكما ذكرها العلامة نورالدين السالمي في كتابه تحفة الأعيان بسيرة أهل عُمان «هي الآن عارية من هذه الصفات لانتقال العارة عنها إلى مسقط (مسقط)».

إذا كانت قلها محط أنظار العالم في ذلك الوقت بسبب كونها أول عاصمة لعمان قبل الإسلام كذلك مسقط بسبب الميزات العديدة التي تزكي موقعها الفريد والتميز ومدينة هامة وميناء متميز تتوجه إليه أنظار الطامعين فإن قلها كانت لها ميزة الاستقطاب ليس بالنسبة لأولئك فقط ولكن للرحالة والمستكشفين والباحثين عن المعرفة، لهذا فقد وصفها بقاوت الحموي في كتابه معجم البلدان بأنها «فرصة بلاد عمان».

لكثرة ما ترافا فيها السفن القادمة من الهند والتوجه إليها، فقد كانت قلها في عز مجدها وهي من أجمل المدن العمانية وأهم الموانئ البحرية في منطقة المحيط الهندي وبصر العرب، لذلك فقد كانت محط أنظار الرحالة من الشرق والغرب.

زيارة الرحالة المستكشفين:

زيارة بقاوت الحموي وكتابه بشكل رائع عن قلها دليل أهميتها والأما وصفها بهذا الاسم المميز بأنها «فرصة بلاد عمان» وقد أكمل وصفها وبما يليق بمكانة قلها كل من زارها، حيث زارها بعد ذلك الرحالة العربي المغربي الشهير ابن بطوطة أثناء رحلاته في القرن الرابع عشر الميلادي وسجل ملاحظاته وانطباعاته مشيراً إلى أن مدينة قلها تقع على الساحل، وهم أهل تجارة ومعيشتهم مما يأتي إليهم به البحر الهندي، وإذا ما وصل إليهم مركب فرحوا به أشد الفرح.^(١١) ويحدث ابن بطوطة بشكل مطول عن زيارته لقلها في كتابه «تحفة النظار في غرائب الأمصار وعجائب الأسفار» فإنه لما وصلنا إلى مرسى



بقايا سور

وهم يشرونه على ورق الشجر ويجعلونه على الأرض من أرض الهند وهم أهل تجارة ومعيشتهم مما يأتى إليهم عبر البحر الهندي. وكلامهم ليس بالفصيح مع أنهم عرب وكل كلمة يتكلمون بها يصلونها بـ «لا» فيقولون مثلاً: تاكل لا تمشي لا. تفعل كذا لا وكانوا تحت إمرة قبط الدين تهمتن ملك هرمز^(١٧)

كما زار قلعات في القرن الثالث عشر الميلادي الرحالة ماركو بولو وهي في ذروة ازدهارها وسماها «قلاتي» تأثرا بلغته الإيطالية: ووصفها قائلاً:

«قلعات مدينة عظيمة تقع على خليج يسمى قلعات، وهي مدينة هامة تيهض بستمائة ميل الى الشمال الغربي لظفار على ساحل البحر وأهلها عرب يخضعون لهرمز وكلما وجد ملك هرمز نفسه في حرب مع ملك أقوى منه لجأ الى مدينة قلعات لمناعتها وموقعها الاستراتيجي وتحصيناتها، وأهلها لا يزرعون الحبوب. وإنما يستوردونها من خارج البلاد على متن المراكب التجارية والميناء واسع جداً وجيد، ومن هذه المدينة توزع التوابل والسلع الأخرى على مدن الداخل وهم يصدرون الى الهند أيضاً كثيراً من الخيول العربية الأصلية». (١٨)

كما زارها منذ حوالي مائة وثلاثة وعشرين عام المعتمد

كبير على ساحل البحر تعرف بصور رأينا من هنا مدينة قلعات في سفح جبل فخيلى لنا أنها قريبة فلما ظهرت لنا المدينة أحببت المشي اليها والمبيت بها فسألت عن طريقها فأسخبرت أني اصل إليها عند العصر فصحبني أحد البحارة ليدلني على طريقها على أن يلحق أصحابي بنا في اليوم التالي وذهبتا نحسب المدينة قريبة منا وكان بيننا وبين المدينة مهاو وخنابق.. ثم وصلنا الى قلعات فأتيناها ونحن في جهد عظيم وكنت قد ضاقت نعلي على رجلي حتى كاد الدم أن يخرج من تحت أظفاري فلما وصلنا باب المدينة كان ختام المشقة وقال لنا الموكل بالباب لا بد لك أن تذهب معي الى أمير المدينة ليعرف قضيتك ومن أين قدمت فذهبت معه اليه فرأيت فاضلاً حسن الأخلاق وسالني عن حالى وانزلني واقمت عنده ستة أيام لا قدرة لي فيها على النهوض على قدمي لما لحقها من الآلام.

ويصف ابن بطوطة المدينة كما رآها حينها. ويقول: «مدينة قلعات على الساحل وهي حسنة الأسواق ولها مسجد من أحسن المساجد حيطانه من القيشاني وهو مرتفع أى المسجد ينظر منه البحر والمرسى. وهو من عمارة الصالحة ببني مريم ومعنى ببني «الحرّة» واكت بهذه المدينة سمكاً لم أكل مثله في إقليم من الأقاليم



مدخل يؤدي الى البحر

ضرب المنطقة منذ ثلاثمائة عام وهو أقرب للصحة حسب قوله. فقبل انتقالنا الى الحديث عن حضارة قلعات وما رأيناه وما قيل عن حضارتها سواء كان ذلك شفاهيا أو كتابيا يهيم القاريء أن نشير الى أن قلعات عاصرت مدنا عربية كثيرة أسسها على سواحل افريقيا الشرقية أو وطد كيانها المهاجرون والتجار العمانيون ابان القرن الثالث عشر الميلادي ومنها مقاديشو والندبي ولامو ومماسا وجيدي ومدن أخرى في جزر كلوه وبمبا وبته. وتدل الحفريات الأثرية التي أجريت منذ عهد قريب في كلوه وجيدي عن حضارات عاشت في تلك المناطق ابان تلك الحقبة وكانت صلة عمان بشرق افريقيا - طويلة العهد - وكان لها أثر بالغ في تعريب السواحل الافريقية حيث كانت الجماعات التجارية قد بلغت مستوى من التحضر أدهش أوائل البرتغاليين الذين احتكوا بهم. ^(١٤)

لم تكن قلعات مركزا اقليميا أساسيا في تلك الأجناب الغابرة فقط الى جانب كونها مركز اشعاع وحضارة هي منارة للعلم والعلماء حيث ظهر فيها العديد منهم من أمثال الشيخ اللخوي محمد بن سعيد القلهاني صاحب كتاب «الكشف والبيان» والذي أصدرته وزارة التراث القومي والثقافة في جزين.

السياسي البريطاني في مسقط صموئيل باريث مايلز ذكرها في كتابه «الخليج بلدانه وقبائله» ^(١٥) بأنه لم ير فيها إلا ما رأيناه نين خلال زيارتنا لكتابه هذا الاستطلاع اطلالا وبقايا آثار من تدمير الزلزال الذي حل بها وما لعب به الزمن وغبارها من تأثير سلبي على حضارة شهد العالم على عراقتها ومثانة أصلاتها المتجذرة في التاريخ.

ويصف مايلز قلعات التي زارها عام ١٨٧٤ «بقايا حضارة انبثرت معالمها ولم يكتف بالوقوف على الاطلال ، وإنما زار معظم القرى التي نجت من الزلزال مثل كيدا وقوضا وحلم وقصعة وشوفي وصفن وتعب وغيرها وتجول في وادي «العصر» الذي كان يمثل الطريق الطبيعي العام الى المناطق الداخلية لعمان وقد تعطل الآن لوجود جنادل من الصخور سقطت فيه من الجبال المحيطة.

ويقول مايلز إن المناخ ربما كان جيدا هنا في الأيام القديمة حيث كان بمقدور السفن البقاء لمدة طويلة عند مخرج الوادي ومدخل الميناء. ومن المحتمل وجود اثنين من الخلدجان الصغيرة لاختفيا سواء كان ذلك بامتلاكهما بالصخور الصغيرة أو بالارتبة نتيجة لحوادث التعرية أو كان ذلك بسبب الزلزال الذي

الأثار الباقية

الزائر للمكان لا يستطيع إلا أن تلتقط عيناه بعض الآثار البارزة سواء ما ظهر منها على سطح الأرض أو ما غار على شكل كشقات وأودية دروب ومسالك وممرات وآبار وغيرها. فبالنسبة للمبنى الأساسي المتميز في قلهات هو ما ذكره ابن بطوطة بمسجد «بيبي مريم» والواقع أن هذه المرأة لم يأت ذكرها عبر سبيلات التاريخ الذي يدور حول تاريخ المدينة ولا نعرف عنها إلا أن المكان سمي باسمها وحول أثريات قلهات يجب علينا أخذ بعض الأساسيات التي لا يجب أن نغفلها وهي:

١ - ينبغي عدم التسرع في إعطاء المبنى صفة دينية فالبنى أقرب إلى الضريح منه إلى المسجد وذلك للأسباب التالية:

١ - مساحته لا تتعدى ٦٠٦ أمتار مربعة تقريبا.

ب - مزين بالزخارف ومطلي بالقيشاني وهو ذو نقوش وتكوينات هندسية تتم عن زخرفة قديمة.

ج - المعانيون لم يعشادوا بناء أمكنة بهذه الفخامة خصوصا بالنسبة للمسجد والمعائر الدينية.

د - شكل المبنى يفتقر وأبوابه الأمامية والخلفية وكذلك فحات التهوية والنوافذ وتقسيماته السداخلية والخرجية تؤكد لنا بأن المبنى هو أقرب ما يكون إلى أنه مزار لضريح أحد الأشخاص. المرأة «مريم» أو غيرها من الأشخاص المهمين في ذلك الزمان.

٢ - لم يتم العثور على تكوينات أثرية (غير التي يشاهدها الزائر) أو معدنية تكشف عن شخصية المدينة ليتسنى للباحثين مطابقة قراءاتهم للمدينة وما وصفت به بالواقع الحقيقي لها. حيث أن الآثار رغم ما توحى به عظمتها.. آثار «صنئية» قياسا بأهميتها.

٣ - مازال الميدان واسعا للاستقصاء والبحث والتنقيب عن قلهات.. مدينة وحضارة وليس ما نشاهده من أكوام حجارة وتنسرى ونقول: كانت هنا حضارة.

ولقراءة الواقع أشار سكان قلهات عند سؤالهم عن بيبي مريم فقال بعضهم: أنها قد تكون مريم بنت عمران وآخرون قالوا أنها حاجة كبيرة السن قامت بعمارة المسجد فيما أشارت بعض المصادر التاريخية إلى أنها كانت حاكمة لقلعات إبان حكم قطب الدين تمهت ملك هرمز في أثناء زيارة ابن بطوطة للمنطقة. وعند مدخل المسجد يوجد سرداب حسيما ذكر الأهالي وأنه يؤدي إلى ممرات وطوابق تحت أرضية المسجد والأرض ومن هناك يمكن الوصول إلى مخارج عديدة إلى الساحل والوادي.. وأكدوا أنهم شاهدوا السرداب منذ فترة ليست بعيدة وقد حاول أحد السياح الأجانب اختراق السرداب ووصل إلى مسافة معينة داخله لكنه - ونظرا للدمار الذي حصل - لم يتمكن من إكمال طريقته إلى الخارج ولا العودة مما اضطر الأهالي لمساعدته وعندها تم ردم مدخل السرداب حتى لا يتكرر حادث مماثل وقد

يشاهد الزائر أحد مخارج ذلك السرداب عند مدخل وادي العسر.^(١٥)

كذلك يشاهد عدد من الآثار التاريخية التي كانت تغذي المدينة بعضها جفت مياهها داخل الأسوار المتهدمة وأخرى خارج الأسواق القديمة ولا تزال تروي مزارع الأهالي.. وقد بنيت باستخدام أحجار كبيرة مرصومة وإلى أعماق كبيرة. وهناك أحواض داخل السور لتجميع المياه مازالت آثار واحدة منها باقية إلى اليوم وكانت السواقي والقنوات تمتد من الأحواض المتعددة إلى قصور وبيوت المدينة.. كما استعانت البلدة بعين ماء معروفة ومشهورة وأثارها مازالت باقية في منطقة لا تبعد كثيرا عن البلدة القديمة وهي قرية «كبداء» كانت تسمى عين «سخرات» تزود المدينة بما تحتاجه من المياه عبر سواق لا تزال ظاهرة على امتداد وادي «العسر».

كذلك يمكن للزائر مشاهدة مجموعة الأسوار أو بقاياها حيث كانت المدينة تعتمد في حماية قاطناتها على تلك الأسوار المتعددة داخل البلاد وخارجها فالسور الخارجي بالمدينة يعد تجميعا لعدة حوائط متراسة بعرض واسع وعلى امتداد عدة كيلومترات من الساحل إلى ارتفاعات شاهقة فوق الجبال المحيطة. فيما تنتشر أسوار أقل قوة وأهمية في عدة أماكن وذلك يشير إلى أن المدينة كانت ذات تحصينات واستحكامات عسكرية يحلث منها قلعة صامدة أمام الغزاة طوال تاريخها الحي.

الهوامش

- ١ - مجلة نوى العدد الثامن أكتوبر ١٩٩٦ ص ١٠.
- ٢ - تحفة الأعيان بسيرة أهل عمان لعمارة نور الدين السليمي.
- ٣ - للتوراة جاءت من الجزيرة العربية كمال الصابي، الطبعة الثالثة ١٩٨٦ ص ٣٤ - ٣٥ هامش.
- ٤ - عمان في التاريخ وزارة الاعلام العمانية ١٩٩٥. الباب الرابع.
- ٥ - المصدر السابق الباب الرابع.
- ٦ - الوعد والوفاء، سلطنة عمان ٢٠ عاما وزارة الاعلام ص ٥٥.
- ٧ - عُمان منذ ١٨٥٦ مسرما ومسمرا وروبرت جبران لاندن-وزارة التراث القومي والثقافة ص ٢٢.
- ٨ - عُمان وأحداثها البحرية - وزارة التراث القومي والثقافة ص ٣٣.
- ٩ - حصاد ندوة الدراسات العمانية للمجلد السادس نوفمبر ١٩٨٦ ص ٢١٤، ٢١٥.
- ١٠ - الوعد والوفاء، مصدر سابق ص ٨٢.
- ١١ - عمان في التاريخ، مصدر سابق ص ١٤.
- ١٢ - تحفة الأعيان مصدر سابق ص ٣٦١.
- ١٣ - صور «دعفا الزمان» عدد خاص أصدرته جريدة «عُمان» بمناسبة العيد الوطني ٢٦ نوفمبر ١٩٨٦ ص ١٤.
- ١٤ - عمان في التاريخ مصدر سابق ص ٤٩.
- ١٥ - صور «دعفا الزمان» مصدر سابق ص ١٧.
- ١٦ - سايان: يذكر بأن الزلزال ضربها قبل ٤٠٠ سنة في كتابه المذكور، الطبيعة الشالفة ١٩٨٦ ص ٣٨٢. كما أنه وصف زيارته بدقة لجزيئات المكان ص ٤٤. في الواقع لا يوجد تاريخ محدد بدقة لزمن وقوع الزلزال وما يتناقل تقريبا بعد الغزو البرتغالي للمدينة.

بودلير والغنائية الحديثة تموجات أحلام اليقظة وخفقة الجناح الأخيرة «سوزان برنار»

ترجمة : راوية صادق * مراجعة : رفعت سلام

١ - مفهوم «سام باريس»

ذات يوم، حدد «بودلير» الفن - في صيغة مدهشة - بأن سحر إيحائي يحتوي الشيء والموضوع في آن واحد، العالم الخارجي للفنان والفنان نفسه.^(١) ويلاحظ دانييل - رويس أنه يمكن تطبيق هذه الصيغة على القصائد النثرية الصغيرة في «سام باريس»،^(٢) مثلما على «أزهار الشر»؛ بل ربما نجد - أيضا - في «سام باريس» تأكيداً أشد على الشعور بالانصهار بالتطابق بين الشيء والموضوع: كل هذه الأشياء - كما يقول «بودلير» - أمام مشهد يجري، تفكر من خلالي أنا، وأنا أفكر من خلالي^(٣). هذا التشتت (أو هذا التوسع) للدأاء سوف تساعد عليه أجواء المدينة الكبرى: ففي المشهد المديني، وفي قلب الحشد المتنوع في أشكاله، يحس الشاعر بشخصيته تتضاعف، وهو ثمل من «المشاركة الكونية»^(٤) وتصبح روحه المنبسطة روحاً جمعية تيكسي، وتأمل، وتنتبأ أحيانا^(٥). وعلى نحو متبادل،

العصل الأول من الترجمة الكاملة لكتاب «سوزان برنار» الذي يحمل عنوان «قصيدة النثر من بودلير حتى الآن» والذي ترجم سابقاً على شكل مختارات واختراعات

* مترجمة من مصر.

فعندما يعبر عن شخصيته الخاصة، وصداماته وشكوكه، ومتطلباته المتناقضة، فإنه يعبر عن الروح الحديثة بكل تعقيدها، كما صاغت الحياة المحمومة اللاهثة والمضطربة للعاصمة.

ويقترح «بودلير» على حبيبته - في دعوة إلى السفر (نثر) - الذهاب إلى هولندا ليقابل في «توافقها الخاص بها»^(٦)، فإن أشعاره الباريسية (ولا سيما المكتوبة نثراً) تقدم لنا مظهرين متشابهين و«متوافقين» يلخصهما «تيوديه» بأنهما تعرية روح في مدينة كبيرة، وتعزية روح مدينة كبيرة^(٧) وما يجب التأكيد عليه هو الأسلوب الشديد الوعي والقصدي تماماً - الذي استهدف «بودلير» تحقيقه في «سام باريس» - هو شعر العاصمة. فاربيسك الزهور - الذي يحيط بصولجان باخوس - لا يمكن إدراكه، في هذا الديوان، بدون العصا التي تسنده^(٨) أريد أن أقول أن باقة القصائد هذه، ذات المظهر المتحرر والمتنوع تلفت حول خط مستقيم، هو - هنا - قصد يدعمه شعر حديث ومديني. وفي هذا العمل الأكثر تفرداً، والأكثر قصدياً - على أية حال - من «أزهار الشر» (ولابد من أخذ تصريح «بودلير» بعين الاعتبار^(٩)) يحدد المفهوم، لأبنية الديوان فحسب بل التعبير والشكل المستخدمين أيضاً. إنه القصد الحدائثي الذي يجب

التأكيد عليه أولا، فهو الذي سيقود استخدام النثر كأداة شكلية

«جوال ياريسي» وتأثير «سانت بوف»

«عند تصفحي -للمرة العشرين-، على الأقل- له جاسبار الليلي» الشهير لألوبيزيوس برتران... واتنتي فكرة محاولة شيء على مثال، وأن أطبق على وصف الحياة الحديثة، أو -بالأحرى- على حياة واحدة حديثة وأكثر تجريدا، النهج -التصويري بشكل غريب- الذي استخدمه في رسم الحياة القديمة: ذلك ما كتبه «بودلير» في إهداء Dédicace إلى «أرسين هوساني»، الذي نشر في «لا بريس ها Presse»، عام ١٨٦٢ - العشرين الأولى من قصائد النثر هذه. اعتراف له لثلاثه: فما فعله «برتران» بالنسبة لياريس القديمة وديجون العتيقة، يريد «بودلير»^(١٠) أن يفعله لياريس عصره - فشرع حديث لا يمكن أن يكون - بالفعل (وهو ما يؤكد «بودلير» أيضا) - إلا شعرا مدينيا وصادرا مباشرة - عن مخالطة المدن الكبرى، التي شهد القرن التاسع عشر تطورها المخيف وهو يتسارع.

منذ عام ١٨٤٦ وفي تعبيره عن نظريته في «الحداثة» - هذا الجانب الهارب والنسيب من الجمال والمتنوع من كل عصر - أضاف «بودلير» إلى الحياة الباريسية مفعمة بالموضوعات الشعرية والعجيبة^(١١) ولكن في حوالي عام ١٨٦٠ ستراه مشدودا بشكل خاص إلى العاصمة، الخزان الذي لا ينضب من الأنماط والأحلام: يكتب «لوحات باريسية» (التي ستشكل - في طبعة عام ١٨٦١ - قسما جديدا من «أزهار الشر») ويبدأ قصائده النثرية ويخصص مقالا (في نهاية ١٨٥٩ وبداية ١٨٦٠) حول «رسام الحياة الحديثة»، «قوسطنطين جيز».

عشق ومهنة أن يعاقب الحسد... إنه معجب بالجمال الأبدي والانسجام المدهش للحياة في العواصم، انسجام مصون بفعل العناية الإلهية في خضم الحرية الانسانية. إنه يتأمل مناظر المدينة الكبرى، مشاهد الأحجار يداعبها الضباب، أو تضربها لفحات الشمس^(١٢)

و«بودلير» - مثل جيز - يريد أن يكون «المتسكع الكامل»، في مطاردة له «الجمال العابر، الهارب، للحياة الرفاعة»^(١٣) لقد فكر - عام ١٨٦٠ - في أن يسمى ديوانه الذي يضم قصائد النثر «الطواف المنعزل»، أو «الجوال الباريسي»^(١٤) ونحن ندرك أن إنجاز هذه القصائد كان يتطلب - في ذلك الحين، وكما سيكتب إلى «سانت بوف»، من بلجيكا في ٤ مايو ١٨٦٥ - «إثارة غريبة، تحتاج إلى عروض، إلى جمهور، وموسيقى وإلى مرايا عاكسة حتى...». و«حمام الجمهور» الشهير هذا، الذي يتحدث عنه في العامة،^(١٥) ياريس وحده هي التي يمكنها أن تمنحه كل ذلك. وبعيدا عن باريس، أن يكون لا لالهام إلا يذوي

لن نتمكن - هنا - من توضيح تأثير «سانت بوف» - فكيف لا

نتعرف في هذا الطواف المنعزل والمتمثل^(١٦) على «جوزيف ديورم» جديد، وهو يستسلم بدوره - على البلاط الباريسي - إلى «الأفكار التي يولدها المسر»^(١٧) وهو تقارب أشار إليه «بودلير» نفسه - على أية حال - وهو يكتب إلى «سانت بوف»، في ١٥ يناير ١٨٦٦، من أنه أراد تقديم «جوزيف ديورم» جديد يسقط فكره الرابسودي على كل واقعة في تسكفه... والواقع أنه وسط الجمع الباريسي، سيضيع المنعزل (الوارد من قصيدة) «الأشعة الصفراء الشهيرة» (الذي كان «بودلير» يصف بأنه «العاشق الفاسد»^(١٨)) التي تستجلب في مقاطعها الأخيرة، كما يقول «أ» فيران - «موضوع الرثاء الحديث كله المتطور في ديكور معاصر»^(١٩).

هكذا يمضي فكري والليل قد جاء،

أنزل بين الحشد المجهول

وسرعان ما أغرقت كآبتي:

أكثر من ذراع تحمك بي، ندخل حانة ريفية،

نخرج من الملهى والعاجز المخمور

يغني بصوت مرتمش لحنا مرحا.

إنها ليست عبر أغان، وصخب ومشاجرات سكارى

أو عشق في أهواء الطلق، قبلات بلا حياة،

وعواطف غلنية،

أعود: وفي طريقي يثبون الخطى يتقافزون

طوال الليل أسمع السكارى في شارعى يجرون

أقدامهم

ويصيحون^(٢٠)

والجدير بالملاحظة أن «سانت بوف» يحول له لا أن يغوص فحسب، كما يعلن، في «عمق الواقع الأكثر سوقية»^(٢١)، أي أن يتخذ نقطة انطلاق من الحياة الخاصة واليومية (نظم أنه كان يريد أن يبدع - على غرار شعراء البحيرة، ورد زورث وكولريدج - شعرا حميما، وخاصة، أليفًا، ومألوفًا، على نحو ما كتب في مقدمة عزاءات Consolations)، وفي ملحوظة - «أفكار أمستفس»^(٢٢) - بل أن يلح على المظاهر الأكثر كآبة والأكثر دناءة لهذا الواقع اليومي: فإية أجواء هذه التي يرى «جوزيف ديورم» فيها الشارع الخارجي، مكان نزواته الداعرة

هذه الجدران السوداء الطويلة الملعة للعين، حزام كثيب للمعيرة الفسحة التي يسمونها مدينة كبيرة، وهذه الأسيجة غير المقلقة تماما تمكنا من الرؤية عبر الفتحات والعشب المتسخ في بساتين الفاكهة، وهذه المرات الحزينة الربيية وأشجار الدردار الرمادية بفعل الزراب - وفي الأسفل - بضغ عجائز يجلسن القرقصاء مع أطفال على حافة حفرة...^(٢٣)

الا نجد هنا - عام (١٨٢٩) رد فعل ضد أوائل الألعاب النارية

الرومانتيكية، «شوقيات Orientales» أو «أنشيد غنائية Ballades، والتجسيد المسبق لا تستصحب عليه الحركة الواقعية» ثم - في «السهرة» نوع من الغنائية الرمزية، التي تتعارض والأفق الضاحك لهوجو، والأفق الكئيبي لصديقه - الذي يبدو وهو منعزل يملأ سهراته بهذا الهدوء المنهك وبهذه الأحلام التأففة

ويطلق نوعاً من التصريح الكئيبي^(٢٤) هنا - ولا سيما في «ربة شعري» تعارض دال بين «الجارية السالمة» والـ «بيري» أو «الغزاة الاقطاعية التي تلهم شعراء آخرين». وربة الشعر العدمية المسلوقة والمجروحة من الحياة. لسانت - بوف^(٢٥)

البن تكون ربة الشعر هذه نفسها (ربة شعر «الوجود الناقص»^(٢٦)) هي التي تستسكن «سام باريس» مع كل هؤلاء المينودين، والعجائز الفقراء، والعجائز المهرجين، والأرامل الفقيرات والشحاذين، والكلاب الهائسة، «الذين خرجوا من الحياة يرجعون»^(٢٧)، ومنحت - كدكتور لهذه «الكوميديا الدينية» - الحقيقة العامة حيث يبحث «الصلوك» الشعبي عن النقاط بقايا الحفل^(٢٨) مجاناً، والحانة التي تنهب إليها لاحتساء كوب من البيرة^(٢٩) والبيوت الحقرة التي تنتشر وسطها رائحة مقلبات^(٣٠)؟ كويمبارس غريب، ويدكتور شاذ لشخص متناقض؛ نضال دائم ضد الصعوبات المادية؛ فهل انتصر المحضرون والديون وبنك «مون - دي» بيتيه. على حب «بودلير» للرفاهية والجمال الشهواني^(٣١)؟ أعتقد - بالأحرى - أنه قام بجهد شديد الوعي لإدخال الواقع الأكثر ابتذالاً في الشعر، وذلك إذا جاز القول - لخلق شعر من النثر. ويمكننا - بالقطع - أن نستخلص دلالة عميقة من المشهد الشائع.

ويكتب «بودلير» في مذكراته الخاصة

في بعض الحالات ما فوق الطبيعية للروح، فإن عمق الحياة يتبدى - بكامله - في المشهد، رغم عادية الشديدة، والذي نراه تحت عيوننا. إنه يصبح رمزاً لها^(٣٢).

و«سانت - بوف» نفسه، «سانت - بوف» الذي أحياناً ما تشبه أشعاره - النثرية بشكل بشع شعر «فرانسوا كوبيه» على نحو تام، قد رأى - جيداً - أن الغنائز يندس فيما وراء هذا العالم الظاهر بالعالم الآخر، الداخلي تماماً، الذي يجبهه أغلب الناس^(٣٣)، وهو ما يدعونا إلى أن نكتشف - فيما وراء الواقعية السطحية للوحات البنتلة ظاهرياً حياة أكثر غموضاً وعمقا. ومع ذلك فإن موقف «بودلير» تجاه الواقع اليومي يختلف كثيراً - في «لوحة باريسية» - عنه في «أزهار الشر» (التي كتبت - هي أيضاً، في معظمها - حوالي عام ١٨٦٠ - ١٨٦١) وعنه في «سام باريس». وتبحث القصائد المنظمة.

في التعرجات المتوترة للعواصم القديمة حيث يتحول كل شيء حتى البشاعات، إلى تعاويذ^(٣٤)

عن الغامض^(٣٥) - قبل كل شيء - والمجهول^(٣٦)، واللقاءات الغريبة، والمجازات^(٣٧)، حتى لو نطلق «بودلير» من معطيات سوقيية أو متفرة («الشارع المزعج»^(٣٨)، «العجبان»^(٣٩)، «البلعبن حقاً»^(٤٠)، «العجائز القصيرات»، «مسح متقطع»^(٤١))، فذلك ليقوم بعملية التحول الغامضة، التي يلصق إليها في مشروعه «خاتمة Epilogue»، وهو يخاطب المدينة

لقد أعطيتني طينك فصنعت منه ذهباً^(٤٢)

وفي «سام باريس» يظل الطين طيناً، أسود ولزجاً. ويسعى الشاعر - بقصدية تامة - إلى استخدام هذه المادة الأولية، كما هي أحياناً كي يزيده من إحساناً - على غرار «سانت - بوف» - بالوجود الذي يقوِّص في هذا الطين، ويبرر الهروب الدائم الذي يقري به عبثاً الـ «حلم»^(٤٣)، وأحياناً للبحث عن مؤثرات هزلية أو تهكمية - على غرار «جوياء» - بقلقات مفاجئة من الرقة، أو الغنائية ساوحد المربع الهولي، بل الرقة بالحق، ذلك ما كتبه «بودلير» في «السد»^(٤٤)، يصعد ديوانه. وبمثل هذه المؤثرات الخاصة بالتناقض، ومؤثرات الرتبة، كان «بودلير» يشعر بحرية في النثر أكبر مما في النظم. ألم يسبق وسجل - عام ١٨٥٧ (وهو يترجم أياً) - أن كاتب القصة يمتلك في حوزته تعدداً في النظم وغللاً اللغة والواقع المتكامل، والتهكمية، والسخرية، التي تغشاها الشعر، والتي شأنها شأن تنافر الأصوات - هي إهانات لفكرة الجمال الخالص^(٤٥)؟ وتكاد بعض القصائد الباريسية - في «سام باريس» - أن تكون، تقريباً أقاصيص (صانعة الزجاج الرديء، موت بطوني، اللاعب الكريم، فلننقل الفقراء!) حيث يستخدم «بودلير» بكثرة - مثائراً في ذلك مباشرة - بادجار بو^(٤٦) - «نغمات» سبق الحديث عنها. علينا - إذن - أن نقر بأنه يرى في قصيدة النثر شكلاً أكثر حرية، أكثر «انفتاحاً» من قصيدة النظم في قبولها بتنافر الأصوات، وانقطاعات النغمة، والسخرية بشكل خاص - ألا يقول عن «سام باريس»، في فبراير ١٨٦٦، أننا نجد فيه «كثيراً من الحرية والتفاصيل، والتهكم»^(٤٧)، «ياكثر مما في «أزهار الشر»» وهنا ثمة تقنيات مختلفتان تماماً، ولا تنص مؤثراتها وإيحائاتها نحو الشعر عبر نفس الطرق، ربما يكون «بودلير» أول من أدرك - بوضوح - الامكانيات التي يتيحها النثر كشكل للشعر الحديث، الذي يحتفي بكل تناقضات الحياة الحديثة.

النثر، شكل لشعر «حديث»

ومن الضروري حقاً - هنا - فيما اعتقد ألا تفصل «شكل» «النثر» - الذي اختاره «بودلير» عن قصده الدائري - فمن أجل ترجمة حياة وروح بشر القرن التاسع عشر في كل تعقيداتها، كان من الضروري استخدام شكل مرن. «مرن بشكل كاف»، وغير مستو بما يكفي ليتوافق مع الحركات الغنائية للروح، ومع موجات أحلام البنتلة، وانتفاضات الوعي^(٤٨). ومن العلاقات للنظر أن هذا النموذج عن «نثر شعري» - كما عبر عنه «بودلير» -

يبدو مرتبطاً لديه بـ «مخالطة المدن الكبرى»^(٤٨) نشر بالغ السلاسة فحسب، ومختلص من كل ضغوط شكلية (وهو ما يميز - للوهلة الأولى - «بولدير» عن «برتران») يمكن أن يقتزن، بلا معاملة، بنبضات الحياة، وتومجات الاحساس في قلب مدينة كبيرة.

ولا يخطئ «بولدير» في أن يرى - هنا «شيئاً جيداً كإحساس وكعقير»^(٤٩) هذه الرغبة في التنويع، وفي التناقضات، تتعارض مع مبدأ «وحدة النغمة» الذي تفرسه الجماليات القديمة. ونستطيع على أية حال - أن نتساءل إلى أي حد لا ينسجم هذا الميل إلى «الشرائع Tronçons»^(٥٠) وإلى النغمات والأنواع الأدبية البالغة التنوع، مع تجزئ الشخصية، ومع تعددية تناقض تاماً والشعور الكلاسيكي بوحدة الفرد. إثراء أم تفكيك؟ على أية حال، فغير رؤية مقطعية، وفي ظل مظاهر ليست تكتملية فحسب، لكنها - في الغالب - متناقضة، سيظهر لنا المشهد الروحي للشاعر، بكل تناقضاته وتناقضاته، و«ابتهاالاته المضادة»^(٥١)، وللتعبير عن كل هذه التناقضات، كل هذه الدوامات الذهنية، يحتاج «بولدير» إلى شكل أكثر حرية من الشعر المنظم الذي يلبي متطلبات أخرى بحركته الموزونة والمنظمة، والقابلة لترجمة (أو إنتاج) السكونية، والنظام والانسجام.

ولاشك أن الشعر الرومانتيكي قد «فكك الشكل الشعري»، وقد تحدثت عن الحركة التحريرية لهجو،^(٥٢) وقد بذل سانت - يوف - أيضاً - جهوداً واعية للتقريب بين الشعر والنثر، لخلق ما أسماه «البحر السكندري العادي»^(٥٣)، فبطله «جوزيف ديلورم» أحياناً ما ينصح بالبحث - في الشعر - عن شكل «أقل صرامة» يمتلك «ميزة الطبيعية والبساطة»^(٥٤)، وتعلم أخيراً أن «بولدير» قد سعى، أحياناً في «أزهار الشر» إلى كسر انتظام الإيقاع، والتوصل إلى اضطراب إيقاعي arythmie، أو - بالأحرى - إلى إيقاع النثر، كما يكتب كاساتيني في ملاحظته عن هذه المحاولات العجيبة^(٥٥) - وذلك حينما تتطلب الفكرة أو حركة الجملة ذلك: فالنبرة المألوفة للحديث في الرحلة^(٥٦).

قل، ما الذي رأيتموه

- رأينا كواكب

وأمواجاً، ورأينا رمالاً أيضاً،

ورغم صدمات عديدة وكوارث غير متوقعة

فكثيراً ما أصابنا الممل، مثلها هنا.

ومؤثر القطع المفاجيء في «هاوية»^(٥٧):

أخشى النوم مثلاً يحشون حفرة عميقة

محاولات كهذه تظل محدودة للغاية، طالما نرفض المطالبة (متلماً سيفعل الرمزيون) بحرية الشعر الكاملة. ويظل مؤكداً أن الجري المنتظم للبيت الكلاسيكي لا يتوافق واضطرابات وتعرجات

الوجود الحديث، فيبدو في من المستبعد - مثلاً ألا يكون «بولدير» قد انزعج، مدام قد عرف حيناً «الأشعة الصفراء» من عدم توافق الشكل مع الموضوع في المقاطع الشعرية الأخيرة^(٥٨)، ومن الارتباكات التي تقود المثلثات النظم (النثرية أكثر من ذراع تحك بي، والتعاكس «عواطف غنية»)، وعلى أية حال، فقد انزعج من عدم سلامة مفردات تطبيق كل أكليسيات الشعر الكلاسيكي لوصف حياة حديثة ومدينة: وهو يكتب إلى «سانت» يوف أنه ثمة في «جوزيف ديلورم» أعواد، وربابات، وقيثارات، ويهوه أكثر من اللازم. وهو ما يشوب القصائد الباريسية^(٥٩) (لكن هذه المفردات السامية، ليست هي - بالتحديد - ثوب الشعر الكلاسيكي، أو - بالأحرى - ستره نيسوس الخاصة به؟ لقد تحدث «هوجو» - وحتى «بولدير» - عن موجات وجرار في أشعارهم.

فمن يدرى؟ ربما انتاب «بولدير» الندم - أحياناً ما - على أن يجد نفسه، حسب صيغة «رامبو» مشقوقاً بالشكل القديم^(٦٠)، وربما كان سيبحث وقتئذ - في النثر - وبالتحديد في النثرية، أقصد عن حرية الشكل والتخلي إرادي عن المقاطع واللازمات والنماثل وحرية النغمة، والتعبير، والابتعاد عن كل مؤثرات «النثر الشعري» التي تسعى إليها سابقوه. محاولة أصيلة - بالقطع - وخصبة في إمكاناتها. لكن حرية إلى هذا الحد لا تعدم بعض المخاطر - وهذه المخاطر، التي التزم «بولدير» - بالضرورة - بمواجهتها، كانت تتضاعف بمخاطر أخرى، ترجع إلى الصعوبات المادية والثقافية التي كان الشاعر يواجهها. وعليناً - الآن - أن نحكم على «بولدير» وفقاً لإنجازاته.

٢ - الانجاز

يدهشنا تضارب الآراء، عند بحثنا للأحكام الموجهة إلى «سام باريس»، فبالمعنى يجب ببولدير الذي - وقد رفض كل تأثير للأساليب Stylistique أو الواسيفية - قد نجح، رغم ذلك، بالنثر الأكثر إيجازاً، والأكثر «نثرية»، قى أن «يقول الأكثر من خلال الأقل»^(٦١) بل يذهبون إلى حد اعتبار «التعاويد الإيحائية» أكثر فاعلية في قصيدة النثر مما في المقطوعة المنظومة، وذلك في الحالات التي تكون فيها المقارنة ممكنة^(٦٢). ولا يرى الآخرون - في «سام باريس» سوى نثر خالص، ولا يمنحون اسم قصيدة النثر إلا لمقطوعة وحيدة هي «محاسن القمر»^(٦٣)، فمع نفس تضارب الأحكام إلى هذا الحد؟

بطبيعة الحال، علينا أن نضع في الاعتبار الأفكار المسبقة، وأن نرى عبر أي منظور ينظر النقاد. فبالنسبة لجوستاف كان (وستتاح لنا فرصة العودة إليه) الذي يترك قصيدة النثر باعتبارها نوعاً شكلياً وقنياً صرفاً، يهيمن عليه البحث البارع عن الجنس والاقباعات - فإن الشكل شديد الحرية لبولدير هو شيء بلا معنى، والعكس، فإذلاً ما اعتبرنا قصيدة النثر - مثل «ميلان» - نوعاً من النقيض من «النثر الشعري» والموزون، يستخدم - في الارتقاء

بنفسه - «نثرا خاما»^(٧٤)، غير إيقاعي، فسنتحليل إلى البحث عن نماذج له في «سسام باريس» لا في «الأنشيد الغنائية» لألويزيوس برتران. إنها خاصية قصيدة النثر - هذا النوع المنقسم - التي تضي في اتجاهين متعارضين، يتذبذب بينهما الشعراء والقائد الاتجاه إلى الانظام، والكمال الشكلي - والاتجاه إلى الحرية، بل إلى الاختلال الفوضوي - مظهران أكدت عليهما في النثر.

أما وقد فرض ذلك، فإنه يتبقى - في جميع الأحوال - أن الأساليب التي تستخدمها قصيدة النثر سواء ارتبطت ببعض أشكال المعمار الشفاهي، أو - على العكس - بتدميرها، فإنها يجب أن تنح - دائما - نحو أهداف تتخطى تلك الخاصة بالنثر الدارج، ولا تتعارض مع الخصائص اللانغمية، والغموض، والكثافة، التي هي بعض من خصائص الشعر. ولتعد إلى «بودلير»، فهل استطاع منح نثره - البالغ التصرع عن قصد، والمفتقر غالبا، إلى كل الزخارف اللفظية أو الموسيقية - «البريق التحسني» الشهير، الذي يستحدث عنه «الملازمية»^(٧٥)؟ وهذا النثر الثري هو - أيضا - شعري؟

علينا أيضا أن نتأمل - عن كثب - تقنية «بودلير» فيما يتعلق، من ناحية، ببنية القصائد، و«الأرابيسك» الذي ترسمه العناصر المتنوعة، و - من ناحية أخرى - تنوع النغمات المستخدمة وعلاقاتها مع خط الجملة، وغالبا ما يمكن توضيح هذه الدراسة بالمقارنات سواء مع النثر أو الشعر المنظوم، وأخيرا فإنه من الضروري مراعاة الغرض الشخصي - اقصد الفارق الذي يفصل المجموعتين الأولى، القصائد التي نشرت في «لابريس» - عام ١٨٦٢ - عن القصائد التالية، المكتوبة ببناء ويطء متزايد. في ٢٢ يناير ١٨٦٢، أحس «بودلير» - «بإنذار غريب»، إذ هبت عليه «ريح جناح القيامة»^(٧٦)، فعمطيات المشكلة - كما نرى - معقدة، بما سيجربنا على التخفيف من حركتها

أ - أرابيسك القصائد. قصائد «فنية» وقصائد «رابسودية»

ما أجاد «بودلير» - قوله - عن الفنان التشكيلي، عام ١٨٥٩ يمكن أن يقال أيضا عن الشاعر: ف «كل العالم المرئي» - أي في حالته الآتية، المدينة وشوارعها وسكانها - ليس سوى مخزن لصور وإشارات سيمتها الخيال مكانا وقيمة جماعيتين، إنه نوع من العجين، على الخيال أن يمتعه يهضمه ويشكله^(٧٧) وإن تكون قصيدة إلا اعتبارا من اللحظة التي يأخذ فيها الكاتب العناصر التي يتيحها الواقع وينظمها بفرن معين^(٧٨)، ليصنع منها إبداعه الخاص. وسوق هذه العناصر في «أرابيسك» القصيدة^(٧٩) والطريقة التي تعمل بها ضمن الكل، والتي يتفاعل بها الواحد مع الآخر، لانتاج مؤثرات الانسجام أو التناقض، وأخيرا، خضوع هذه العناصر لـ «الفكرة المولدة» ولـ «القانون الأعلى للانسجام

العالم»^(٧٧)، الذي سيمتحن القصيدة نبرتها الخاصة ووجدتها، كل هذا ذو أهمية قصوى (وهو ما لا ندركه - دائما - بشكل كاف) في هذا الإبداع لـ «عالم جديد»^(٧٩)، عالم شعري.

كيف يدرك «بودلير» في «سسام باريس» - هذه الصياغة للعناصر التي يتيحها الواقع، والتي تعتبر إحدى الأدوات الرئيسية التي يتمتع بها شاعر النثر ليكتب قصائد لا نثرا - وكيف يحققها؟ هذا ما يتوجب علينا بحثه أولا.

سنرى أنه لا غنى - هنا - عن تأمل التواريخ جيدا: فالخطأ في ذلك (والواقع أنني لا أعتقد أن أحدا قد فعل ذلك، حتى الآن) لن يمكننا من متابعة التطور الداخلي للفكر الإبداعي عند «بودلير» في الفترة من ١٨٥٧ حتى ١٨٦٦.

ففي عام ١٨٥٥ بحث «بودلير» إلى «دنوبيه» - من أجل ديوان «فونتينبلو Fontainebleau» «المشارك» بأول قصيدتيه النثريتين «غسق المساء» و«العزلة»^(٧٢)، بالإضافة إلى قصيدتي «غسق» من «أزهار الشر» - معلنا عدم قدرته على الكتابة - في شعر منظوم - «عن الطبيعة (...) عن الغابات، عن أشجار البلوط الكبيرة، عن العشب، وعن الحشرات»^(٧٣)، ويضيف:

في أعماق الغابة، وأنا محبوس في هذه القباب الشبيهة بقباب الكناش والكاتدرائيات، أفكر في مدننا الدهشة، والموسيقى الاعاجابية التي تدور حول القمم تبدو لي ترجمة لنواحي البشرية.

لكن، في عام ١٨٥٧، عندما فكر - حقا - في كتابة ديوان من قصائد النثر، وفكر في تسميته (ربما تحت تأثير «جاسبار الليلي»؟) - يد «قصائد ليلية»^(٧٤)، لم تكن غايته استغلال هذه القريحة في الشعر «الديني»، بقدر ما استهدف كتابة عمل نثري نظير لـ «أزهار الشر» أربع قصائد - عام ١٨٥٧ (من خمس)^(٧٥) تستعيد - في الواقع - موضوعات متماثلة (في «أي مكان خارج العالم Anywhere out of the world نجد موضوع «الرحلة» وفي «المشروعات» نجد موضوع «البروم»، كوموسوجين يخلطان بالأيحاء الغرائبي الموجود في «البعيد عن هنا»)، أو متطابقة («ازدوجت» قصيدة نصف كرة في خصلة شعر بقصيدة «خصلة الشعر» و«قصيدة «الدعوة إلى السفر» (ازدوجت بقصيدة تحمل نفس العنوان في «أزهار الشر» ففي قصائد عام ١٨٥٧ هذه وفيها فقط - تقريبا يبدو أن «بودلير» كان يبحث، تحت تأثير «ألويزيوس برتران» - بلا شك، عن تماثلات شكلية، ومؤثرات اللوازم أو التكرارات الصوتية، التي تفرض على القصيدة - مغلما يفعل المقطع الشعري وبيت الشعر - معمارا معدا سلفا. وفي «أي مكان خارج العالم»، ثمة لعبة اقتراح ورفض متبادلة، مع تصاعد لقلق يؤدي إلى نتيجة مفاجئة، وفي نصف كرة ثمة مؤثر الانتظام المستبعد من التكرار، في مقدمة كل مقطع^(٧٦) لكلمات شرك أو «خصلة شعر» وفي «الدعوة إلى السفر»، عدة استعادات لتعبير (بلد النعيم.. بلد

النعيم الحقيقي . بلد النعيم الحقيقي، أقول لك) ، وفي الختام جميع لكل الموضوعات المثارة، التي تتلمح لتكون بورتريةا مماثلا للمرأة المحبوبة (فالكلمات ، إنه أنت .. نحوك أنت. تستعد ثلاث مرات ، في هذا المقطع الأخير) وعلينا أن نصيف أن السجع والحارفة، اللذين رصد كريبية و«بلان» تكرارهما في نصف كرة في «خصلة شعر» (٧٧)، يخلقان إيقاعا صوتيا شبيها بما تحدثه القافية : Un charmant rêve plein de voilures et de mûres .. ou l'atmosphère est parfumée par les fruits, par les feuilles (حلم ساحر مليء بالأشعة والصواري... حيث الجو مطر بالفواكه والأوراق) وإذا ما لاحظنا إلى أي حد يحرص «بودلير» على وحدة المناخ ويتجنب كل تنافر صادم، حتى خلال سعيه إلى بعض المؤثرات التصويرية ، فإننا نميل إلى أن نستخلص أن هذه القصائد هي أكثر قصائد الديوان وضوحا ووعيا من ناحية الأعداد الفني. ولنضم إليها - إن شئنا - «دورتيه الجميلة» ، وهي قصيدة فكر «بودلير» - طويلا - في منحها الشكل المنظوم و«التعداد الغنائي» - «محاسن القصر» ، يتكرارها الواسع للتسويجات (٧٨) - من خلال حركاتها المزدوجة المتماثلة، التي تشعر الروح بالتوازي الذي تخضع له مصائر العشاق غربيي الأطوار ، وستتوصل إلى الجانب التساهفي و«الغني» لفن «بودلير» ، كشاعر نثر، عندما سيجتهد لخلق عالم كل ما فيه ليس سوى :

رفاهية وسكينة ونشوة

لكن اعتبارا من ١٨٦١ ، سوف يسيطر الالهام الباريسي على شعر «بودلير» ، فيعطي مجلة «لاروفي فانتازيست» ثلاث قصائد باريسية : «العامه» و«الأمل» و«المهرج العجوز» (والأخريتان - وهو أمر دال - كانتا محل تقدير خاص من «سانت» - بوف (٧٩) ، وقد ألف «بودلير» أربع عشرة قصيدة أخرى ، ستشعرها «لابريس» في أغسطس وسبتمبر ١٨٦٢. (٨٠)

عندئذ ، أحس «بودلير» بكل الصعوبات الملازمة لمفهومه الواقعي - وال«باريسوي» لقصيدة النثر (٨١) فإذا ما أردنا أن نعرض لآجال يسقط ففكره على كل واقعة في تسكته ، فإننا سنذكر من نفس المنطلق أي تكوين وأي إعداد فني: وكى نستعيد التمييز الذي أجراه «بودلير» في صالون ١٨٥٩ ، فلم يعد الأمر يتعلق - عندئذ - «بخيال خلاق» ، لكن بـ «فانتازيا» (٨٢) ، ب«مصادفة» (٨٣) إن شئنا، هذه المصادفة التي اعتبرها «بودلير» قبل «ماراميه» - متعارضة مع العمل الفني. وسنرى «بودلير» في قصائد عام ١٨٦٢ هذه - مؤزعا بين الرغبة في الاستسلام إلى مصادفات التسكع (بالخضوع إلى العالم الخارجي، إلى الشيء) والرغبة في تنظيم قصيدته في شكل فني : إنه الصراع دائما، «الازدواجية بين الفنان وموضوعه بين الفكر والمادة».

وسواء ما إذا كان «بودلير» قد أحس بضرورة التركيز

والوحدة المتطابقين مع المفهوم الجمالي الأعلى - له «بوه» لا يجب أن تتسرب - في التكوين كله - كلمة واحدة، بلا قصد لا تنحو بصورة مباشرة أو غير مباشرة - إلى انجاز مخطط تسم التفكير فيه مسبقا (٨٤) وإذا ما كانت لديه - من ناحية أخرى - أفكار دقيقة إلى حد ما، حول بنية قصيدة النثر، فلدينا الدليل على ذلك في التعديلات التي أدخلها على نص نشره كتابه عام ١٨٥٢ - هو «أخلاقيات اللعبة» - لجعل منه، عام ١٨٦٢ ، إحدى «قصائده النثرية» العشرين، ويتناول نص عام ١٨٥٣ تطور الاختلافات بين أنواع اللعب : «الاختراعات الصغيرة الأرضية» ، و«اللعبة الحية» ، و«اللعبة العلمية» ، إلخ. وعلى سبيل التوضيح، يدرج «بودلير» هذا الشيء المرئي « خلال الأحصاء :

وبصد لعبة الفقر، فقد رأيت شيئا أبسط ، بكثير لكنه أكثر كآبة من اللعبة التي يبلغ ثمنها مليما - إنها اللعبة الحية» (٨٥).

وفي قصيدة النثر، يستخدم «بودلير» - كمقدمة - ما قاله عن «الاختراعات الصغيرة الأرضية» ، لكنه يكثف ويعدّد التحديدات التقنية الزائدة، والتأملات ذات اللمحة الأخلاقية الخالصة، ثم يدخل - دون تمهيد - في صلب الموضوع.

فكيف سيرفع من شأن هذه الطرفة إلى مستوى القصيدة؟ أولا بأن يمنحها مغزى مختلفا فسوف يشدد على الرمز ، وذلك بتطوير فكرة النص الأول عن «أسوار الحديد الرمزية» وسيكشف الطفلان - الغني والفقر - كل منهما للأخر عن ألعابهما، عبر هذه الأسوار الرمزية، التي تقصص بين عالمين ، الشارع الرئيسي والقصر، ويجد «بودلير» - في الختام - خطبا موقفا يوسع من الطرفة، ويمنحها لمحا روحيا

وأخذ الطفلان يتبادلان الإبتسام في أخوة، بأسنان ذات بياض متساو (٨٦) . هو الخطب الختامي الذي يعتبر - كما يقول «جس» - كريبه - «الضوء الأكبر لهذه اللوحة الغنية» (٨٧) ، أعده «بودلير» بملاحظة تلعب - في أرابيسك القصيدة - دور الوسيط ونقطة التحول: لم يعد الفقر الصغير يوصف - (كما في المقال النثري - كـ «أحد هؤلاء» الصبية الذين يشق الحطاط عليهم - ببطء - طريقا بين الوسخ والتراب، لكن على نحو أكثر مثالية، باعتباره أحد الصبية اللئولين، الذي ستكشف العين النصفه مواطن الجمال فيه، إذا ما تنظفته من أوكسيد البؤس النثري والمفسر، مثل عين العالم التي تتخيل لوحة مثالية تحت الطلاء اللامع لصان المراكبات.

وفي المقام الثاني، فهذا النص - الذي لم يشكل في صورته الأولية إلا مقطعا واحدا وجزءا من كل أوسع - قد اقتطعه «بودلير» ونظمه في ثماني فقرات : ونستطيع أن نستخلص من ذلك أن يضع نفسه ضمن مدرسة «بوتران» ، فيعتبر التقسيم إلى مقاطع من خصائص قصيدة النثر، ليس المقطع le couplet - هنا - هو المرادف لـ «المقطع الشعري la strophe في الشعر المنظوم» وعلى

أية حال، فهذا التقسيم يسمح له بتهوئية قصيدته، ويأن يفصل العناصر بوقفات إيحائية، فيبرز الخط الأخير — على إيجازه — بطريقة أكثر تأثيراً أيضاً.

ونستطيع — على نفس النحو — أن ندرس بنية «الغريب» و«لكن خرافة»، و«الفرقة المزوجة»، (كإلى نذكر سوى أكثر قصائد «بودلير» نجاحاً، بما لا يمكن إنكاره)، لنصل إلى نتيجة مفادها أن الانجاز في هذه الأعمال — الرمزية أو الغنائية — متحقق على مستوى القصيدة، وهو — هنا — قصد شعري وخلق، من نحو هريرع. ولنكتف بالنظر — عن كئ أكثر — إلى «صلاة اعتراف الفنان» — وهي إحدى القصائد التي تساهم في خلق «غنائية حديثة» تجعلنا نشعر بتبرعات وطموحات وإحباطات روح حديثة من نمط «بودلير» نفسه. ولن نجد مثلاً أفضل منها على «سحر إيحائي» ينطوي — حسب تعبير «بودلير» — على «الموضوع والشيء»، على الأريابيسك المزوج للعناصر المادية. «اللازوردي، والبحر بأموأجه، والشرع البعيد، وعناصر روحية تتجاوب معهم، لتشكل لوحة قوية البنيان حيث لا شيء مجاني: فاللازوردي يتجاوب مع انطباع بالإنهائي وبالروحانية (العلقة والشفافية) ومع البحر انطباع بالجمال الثابت وغير المحسوس، ومع الشرع المرتعش في الأفق شعور بالضعف والعزلة، يتجاوب مع الوجود العضال للشاعر ويقوده إلى صرخة رعب أمام الاتساع الرهيب للمشهد، وعجزه عن ترجمته» (٨٨). ولفهم الطريقة التي تعمل بها العناصر المختلفة — من الناحية الجمالية — فلننظر في الدور الوسيط الذي يلعبه هذا الشرع الصغير، وهو العنصر الإنساني الوحيد في المشهد، الذي يصنع بشكل ما الانتقال بين المشهد والانسان.

وعلى العموم، فإلياءة أكثر تركيبية — في هذه القصائد التي نعرض فيها على موضوعات «بودلير» الغنائية الكبرى — والعلاقات المعمارية مدروسة بشكل أفضل، وقانون الانسجام العام تمت مراعاته أكثر. وفي المقابل، فإن نقص الوحدة الفنية فاضح — غالباً — في القصائد الباريسية، وذلك بسبب نزعتها «الرابسودية» نفسها.

ولنأخذ — على سبيل المثال — قصيدة «الأرامل»: لقد أحس «بودلير» نفسه — بمساويء هذه الصفات الملقة الواحدة في الأخرى، التي اجتهد لخلق وحدة لها — رغم أنها مصطنعة — من خلال الجملة / الفصل. «من هي الأملة الأكثر حزناً والأكثر إثارة للحن، تلك التي تخرج في يدنا طفلاً لا تستطيع أن تنقسم معه أحلام اليقظة، أم تلك الوحيدة تماماً» (٨٩). «في «العجائز» القصيرات — من أزهار الشر — لا يطور «بودلير» غير نموذج واحد). لكن الاستمرارات في نفس القصيدة — تلعب، فيما يتعلق بالحفل الموسيقي، دور فائض شبيه حقيقي، وأخشى أن يكون — «سانت» — بوف — بشعره المتراخي الذي يتبع مصادفات الزهرة أو الحادة (انظر — من بينها — محادثة الحفل الراقص (٩٠) — قد أصبح استناداً خطراً على «بودلير».

والخطر — بالنسبة للإحائي — يحس به «بودلير» جيداً فهو يجتهد — على سبيل المثال — في «المرح العجوز»، ليؤلف وينظم لوحة العيد السوقي، فيصنع تقابلاً يتخذ شكل تعارض حاد — بين الجانب الخفي، الصالح (انفجار جنوني للحبوبة^(٩١))، والجانب المظلم والكثير، ذلك الركن الذي يقف فيه المهرج صامتاً وساكناً «تناقض بين المظاهر الخارجية والفرغات الأخلاقية في آن. وهو يجتهد — أيضاً — للارتقاء بالوصف من خلال الرمز الختامي، الذي يرغمه (وربما بسببه) تظل القصيدة كلها — فيما يبدو لي — في منتصف الطريق بين النثر والشعر، فالمتوسط الحكائي والمستوى المجازي متجاوران، وليساً متمزجين (انظروا على النقيض — التداخل البار، في قصيدة «البجعة» من «أزهار الشر»، للوحة «الحداثة» والروم).

لكن هناك — أيضاً — ما هو أكثر خطورة ويمكن فيما يمكن تسميته «المرحلة الثالثة» من تاليف «سام باريس» (بعد نشر العشرين قصيدة الأولى، وحتى موت الشاعر) وسيفيد خطر جديد الوحدة الداخلية للقصائد وتوازنها: هو الرغبة — التي لم يستطع «بودلير» مقاومتها — في ترميمها بعد فوات الأوان، وفي استعادتها في اتجاه شواظها اللحظية. وأحياناً ما كان يتم تصحيح النص بعد عدة أعوام فاصلة: كيف يمكن — إذن — للقصيدة أن تحافظ على الوحدة، على كلية التأثير (٩٢)، التي كان «بودلير» يعتزها ضرورية — مع ذلك — للعمل الفني؟ ولا شك أن الفقرات الثلاث التي تختتم — اعتباراً من ١٨٦٤ — «نفس المساء» لا ينقصها الجمال، في تدفقها الغنائي، لكن «بودلير» — عندما أضافها إلى النص الأول، الحكائي الخالص، والمفترض أن ينشر في ديوان «فونتاينبلو Fontainebleau» (٩٣). كيف لم يشعر أن يطعم قصيدة أخرى بالأولى، مختلفة في الخصائص والألها؟ وتعديل قصيدة «مشروعات» أكثر غربة — وأكثر إزعاجاً — أيضاً ففي عام ١٨٦٤، كان ذهن «بودلير» موجهاً نحو مشروعه في شعر «دسكسي» و«درايسودي» كان يريد أن يعرض لشخص جوال، تشبث أحلام يلقظه كما سيكتب إلى «سانت» — بوف — بكل واقعه في تجواله، يتعلق الأمر — هنا — بصديقة يتم عيورها أو بختام يري — ممل لبيع أعمال الزنكوغراف، أو فنند تقابله «خلال المسير في شارع رئيسي» (٩٤): وكل هذا الديكور المكلف — إلى حد ما — لم يكن له وجود عام ١٨٥٧، ولا حتى عام ١٨٦١ (٩٥). فغير المشهد الداخلي الوحيد — فحسب — تجول خيال الشاعر، والأخطر أن الخاتمة شديدة الاختلاف — فهي أكثر عادية، وأقل «بودليرية».

١٨٥٧

الحلم ! الحلم ! دائماً الحلم الملعون، إنه يقتل الفعل ويساك الزمن: — إن الأحلام تخفف من لحظة الحيوان المفترس الذي يضطرب فينا، إنه سم مسكن يغنيه. أين يمكن العثور — إذن — على

كأس عميقة بما يكفي، وسم كثيف بما يكفي للقضاء على الحيوان؟

حصلت اليوم، في الحلم، على ثلاثة بيوت، حيث وجدت لذة متساوية. لماذا أجبر جسدي على تغيير المكان طالما روحي تسافر بهذه النعقة؟ وما الجدوى من تنفيذ أية مشروعات، ما دام المشروع - في ذاته - هو متعة كافية؟

هذه التحولات في اتجاه السطحية^(٩٦) تشوه ضمن ما تشوهه أيضا كثيرا من قصائد المرحلة الأخيرة: لهات، ونضوب في الخيال الخلاقي (وعيشا سيميسي «بودلير» لانجاز مؤلفه «الكتاب الملعون»^(٩٧)) وهو نوع من التطور أيضا في النثرية، الذي حكم مفهوم ديوانه نفسه على «بودلير» بأن يواجه باستمرار ونشعر أن «بودلير» في آخر سنوات حياته لم يعد يمتلك القوة الخلاقة الضرورية كي يقرض على مادته نسقا فنيا، فيقتصر على نسخ القاموس^(٩٨).

يرتبط أرابيسك القصائد، وتوازنها البنيري من ناحية بالفهم والغاية، بما يمثلان نتيجة لها أكثر غنائية أو أكثر راسوبدية - ومن ناحية أخرى، يطول هذا الانحدار نحو الصمت ونحو الموت، بهذه الدرجة أن تلك من الحيوية الجسدية والفكرية للشاعر. إننا نمضي إذن من أكبر تلاحم فني إلى تهاافت الشكل أو انعدامه تقريبا.

ورغم هذا، ففي الشعر كما في الرسم لا يكفي تحديد المكان والعلاقات بين العناصر المختلفة للحصول على بنية متوازنة، فوحدة الانطباع، والاتساق العام، يرجعان كذلك إلى اتساق النغمات وهذان اللغزان نغمة ودرجات اللون المستخدمان بكثرة في التصوير الزيتي، وفي الموسيقى، لماذا لا نطبقهما على الشعر؟ فيودلير نفسه، كما رأينا يذكر في حديثه عن القصة «النغمة التاملية والتهكمية الساخرة»^(٩٩)، ويستدعي أيضا في ملاحظة من «مذكرات شخصية» - نغمة الفونس رابيه - نغمة البنت المصونة «فاتنتي» الجنس المتقلب - النغمة الابدية^(١٠٠) وفكرة إشراء الشعر - بالموضوعات فحسب، ولكن بالنغمات الجديدة، التي كانت محظورة حتى ذلك الحين، هي كما سبق وقلت إحدى غايات «سام باريس» الكبرى^(١٠١) فهل نتفق من ضرورات العمل الشعري؟

ب - حداثة وجدة النغمات من السخرية إلى الغنائية :

علينا أن نؤكد - أولا على الأصالة المطلقة لبودلير في هذه المحاولة لإثراء المجال الشعري، وترجع هذه الأصالة - في المقام الأول - إلى اقتراحه باستيعاد البهرجة التقليدية، وتعرية قلب حديث (قلبي) بكل تعقيداته، وإنشغالاته، وضغائنه، بتعاقبات أحلام يقظته، وصفاته الساخر وذلك بأن يقوم بعمل الشاعر لا عمل رجل

الأخلاق. ومن المدهش - في الواقع - أن نلاحظ، حتى في هذه الفترة، أن مؤلفي قصائد النثر («سواء كان اسمهم «بارني» أو «ديرتران» أو «لامنيه» أو «رابيه» أو «جيران» كانوا يسعون إلى أن يضيفوا على أنفسهم روحا غرائبية، ثوراتية قديمة، من العصور الوسطى، كي يمنحوا قصائدهم - بفضل المسافة والابتعاد في الزمان والمكان - هذه الهالة الشعرية، التي لم تعد تعويذة الشعر تأتي لهم بها أبدا، وينجم عن ذلك أن نبرة «ديرتران» التهكمية، أو «عف» «لامنيه» رغم أنها متحدا شعرهما لونا خاصا - قد احتفظا بشيء ما أكثر أدبية، ينطوي على ما هو أقل بعدا وعقا من تهكمات أو اندفاعات «بودلير» الغنائية. نغمة غنائية أكثر قليلا، لكن نغمة نهديات حدائث محدودة لدى معاصرين عرهم «بودلير»، جيذا - فـ «لوفيفر» دوميه - الذي كان بمقدوره قراءة نثره في «لاريتيست»^(١٠٢) يثيري أحلام يقظته شديدة العمومية والأخلاقية، وبموزون صور «رومانتيكية» بأكثر مما هي «حدائث» (وعندما يستعير صورة من الفوسفور أو من المراكب البخارية. يتكون لدينا انطباع غريب بالهجران)، و«لجيا «ببايو» كي يكتب رسالة هجاء ضد «فيبيو» والقساوسة الكاثوليك إلى الاستعارة المسهية والطغاة في خمسة أجزاء من «الصخرة للسوداء» (التي نشرت عام ١٨٦٠، بخطابات هجائية وقديمة) وأخيرا «هوسايي» الذي يتلقه «بودلير» بشكل مقبول على قصيدة أغنية صانع الزجاج^(١٠٣)، هل فتح الطريق حقا أمام شعر حدائثي ومديني ولا يجب أن ننسى - أولا - الأغنية الوحيدة من نوعها بين كل القصائد والنقوش البارزة السلفية القديمة النثرية، في أشعار كاملة، وأن هذا الموضوع - الواقعي المعاصر - قد تطور، بعد ذلك بالطريقة الأكثر سطحية، وبأكثر ما يمكن تصوره من برودة وعظية. ولي أن أعتقد - عن طيب خاطر، كما يقترح «جـ» كريبيه^(١٠٤) - أن قصيدة «صانع الزجاج الرديء» الموجودة في «سام باريس»، التي نرى فيها الشاعر يتسل بتحطيم المواد البائسة لصانع الزجاج، يمكن اعتباره ردا عاجلا شديد الخبث على أغنية الأخوة لهوسايي. وربما كان «شانفلوري» وحده - الذي نادرا ما يذكر من بين أسلاف «بودلير»^(١٠٥) والذي لم تكن نغمة الشعر نفسها قد زارته بأكثر من «هوسايي» - قد حاول، في خيالات وأناشيد غنائية^(١٠٦)، استخدام فريحة مدينية وحديثة، وربما يكون مسلما أيضا - من خلال المقارنة مع الغرفة المزودة «في أزار الشر» (أهو النقاء؟ أعلينا - حقا - أن نتحدث عن «مصدر ما؟» أن نرصد في قلب - حصاة الوصف، على عودين متقابلين، لـ «سقايف الشعراء» (مثل الأحلام والخيال) و«سقايف حقيقية» تكدرها الكآبة والفنارة: «لا ورق، بل حواطص مصفرة، البوم جداري يحمل آثار مرور كل المستاجرين»^(١٠٧) - ومن البينهي تماما رغم هذا أن «شانفلوري»، إذا ما كان قد استشف بعض الاحتمالات التي أتاحتها له عصره، في الشعر النثري، فإنه لم يتمكن من التوصل إلى نغمة ولا إلى شكل لغائبي حديثة. ومن جانب، كان «بارني دورفيني» - المحصور تماما في البحث الشكلي

وفي إطار التشديد الغنائي - قد جلب القصيدة النثر بعض ثمرات غنائية جديدة، لم يستطع «بولدير» أن يتحصل منها سوى على بضعة أصداء في «إيقاعات منسية Rhythmes oubliés» الفادرة، والمنشورة في ذلك الحين^(١١٨).

والواقع أن نبرة حديثة حقاً قد ظهرت في نثر هذه الفترة - نبرة ساخرة، تهيمية، تربط «الرقعة بالحدق»، وأحياناً المنطق بالعيب. وهي ما نجدتها في روايات «باربي دورنييه» ولدى «كلاديل»^(١١٩) - يل في غالبية القصص الأكثر مكراراً، لأنها أكثر إيجازاً: ويستشهد «بولدير» أو يدرس «بتروس بويريل» - «طبيعة مرضية»، و«سجنة متفحظة»^(١٢٠)، و«سانفلوري» الذي سدد «منظارا شعريا مزبوجا» إلى الحوادث، والمصادفات الهزلية أو المؤثرة، للأسرة أو للشارع^(١٢١). و«أسيلينو»، الذي عرف كيف يقدم شرعية العيب وما لا يصدق، والذي يقلد - أحياناً - استدالات الطمع الغريبة^(١٢٢)، و«بوه» - بشكل خاص - الذي يمثل أصل النبرة المخالطة المتاملة في «سام باريس» - ويكتفي أن تقارن الوقائع الخيالية لـ «أ. ديشام» - على سبيل المثال - بـ «حياة أسيلينو المزبوجة»، لنرى العبور من الخيالي «الرومانتيكي» إلى خيالي يندرج في قلب الحياة الحديثة، وشديدة التلوين بالفسامة^(١٢٣). ولنضف أننا - اعتباراً من ١٨٢٢ - نستطيع أن نقرأ في «هوليات رومانتيكية» نثراً عجيباً: «قبة العجوة» و«هولوسات» بقلم «دي بلزك» الذي يصف السراب الذي يثره غدير ماء وقد أصبح هلوسة، تحت التأثير المترافق للنبيذ والموسيقى «هارمونيكاً رخوية» ومع أعمال كهذه، يمكن تماماً (مثلاً بالنسبة لحكايات «بوه» و«أسيلينو») أن نطبق كلمة «بولدير» حول «خاصيتي الأدب الرئيسيتين»: ما فوق الطبيعي والسخرية^(١٢٤).

وعلى أية حال، فكتابة القصص رغم كثافتها وشعريتها الشديديتين - تختلف عن كتابة قصائد النثر. و«بولدير» الذي اقترح لنفسه في «ملحوظات»، أن يظل دائماً شاعراً، حتى في النثر^(١٢٥) لا يريد أن يكتب نثراً في «سام باريس» إنه يريد خلق شكل جديد للشعر، قابل لاستقبال كافة الأصداء وكل تنافرات الأصوات التي تمنع قصص معاصرة نبرة حديثة - إنه يريد - عموماً - خلق غنائية حديثة. لكن السمة الخاصة بـ غنائية كهذه - عليها ترجمة الحركات الأكثر تشوشاً للروح، والعبور (عند السخرية) بلا انتقال - من السخرية إلى التعود، ومن الكآبة إلى الحماس - تحتاج إلى مقدرة خاصة من الكاتب. ولم يكن «بولدير» على أية حال - جاهلاً بمخاطر شعر النثر، التي تعتبر على نفس مستوى الفانتازيا في التصوير الزيتي - أكثر خطورة لأنها أكثر سهولة وانتفاها^(١٢٦). وإذ ما شئت - في الواقع - ألا نستغرق في النثر، فمن الضروري أن «نجلي» المشاعر ونسيطر عليها، مهما كان عنفها، ومن هنا تنشأ القصيدة - تطهير Catharsis لا غنى عنه لكل عمل ينظم في شكل فني، حيث لا بد أن تسيطر روح الفنان على مادته،

ومن ناحية أخرى، فطيناً ألا نظل تحت أو فوق «توتر» معين ضروري لأحكام نغمة القصيدة، مثله مثل توتر أوتار الكمان، على سبيل المثال. وإذ يرتخي هذا التوتر، يتم السقوط في الاستطرادات، وفي حلم النيقطة الرابسودي والمبالغة في الاطالة، التي طالما انتقدما «بولدير» في أعقاب «بوه» في القصيدة^(١٢٧)، فعندما تصبح مبالغاً فيها، يعاني منها انسجام القصيدة وتآزمها الشعري، وذلك شيء محسوس - بشكل خاص - في بعض القصائد الهجائية، حيث ينطوي التهكم على شيء من الاطالة والنشاز («المبهج»، «الكلب والقارورة»، «المرأة المتوحشة»).

ولجدي النغمات الأكثر جدة، والأكثر إدهاشاً في الديوان هي - بالبدئية، وقد أدركنا ذلك سلفاً السخرية، هذه السخرية الفظة والمخاتلة، النابغة - كما يقول «بولدير» - من «طريقة تفكير شيطانية»^(١٢٨) - سلاح قاطع ذو حدين، مشرع - أيضاً - ضد الشاعر نفسه، موضع السخرية والاستهفاف والمحتقار^(١٢٩) - ضد السخرية الإنسانية وما يسميه - في «أزهار الشر» - «الغباء في مواجهة الثورة». هذه القسوة المزبوجة تفسر العنوان الذي فكر «بولدير» لفترة ما، وتحت تأثير بتروس بويريل - في أن يضعه على قصائده - قصائد ذئبية صغيرة^(١٣٠)، وهي مع ذلك ليست إلا شكلاً دونائياً لذهنية موجودة الآن في «أزهار الشر»، لا تخفف في شيء (وهو ما لاحظته «تيودوب» - من اللمحة القصيدة الملوحة^(١٣١) لبعض القصائد، واختيار منتصف الليل، على سبيل المثال. ونجد صدى شعر ١٨٦٢ - نثراً - في الساعة الواحدة صباحاً - (المنشورة عام ١٨٦٢)، وهي قصيدة حافلة بتعكمات على الغباء والرشوة المعاصرين (ونجد صدى لها في المذكرات الخاصة^(١٣٢))، وذات نبرة أكثر إيلاهما - في واقع الأمر، أيضاً ما هي ساخرة: إن انتفاضات الوعي (التي يتحدث عنها «بولدير» في إهداء) تقود الشاعر، هنا مباشرة إلى صرخة جميلة لباس غنائي يجعل هذا الاعتراف خففة الجناح الكبيرة والأخيرة^(١٣٣). لكن صفاء «بولدير» القاسي هو في أغلب الأحيان بلا مقابل غنائي: إنه يصوغ نغمة تلجية، أو على التيقض سخرية قاسية، لا تسمح بظهور مشاعر المؤلف الخاصة. وهذا يمكن بالنسبة لـ «بولدير» وأسمى الفن^(١٣٤) فمن الاستهزاء إلى التهكم، ومن ملمح سخرية إلى التناقض الخداع، يزعم «بولدير» أن يستنفذ في نثره كل سادية القبح البالغ، كما يكتب، بلان، الذي يضيف أنه من هنا يقدم نفسه كخلص لانفعالية سنوات شبابه^(١٣٥): ولكن في الفترة نفسها التي ألف فيها الشاعر «سام باريس» ألم يكتب، في مذكراته الخاصة أن التخلل ليس لديه ما يقوله للشعب «سوى الاستهزاء به»^(١٣٦)، واحتقار كهذا للبشر تعيش مع مشاعر رافة مخلصاً نحو التمساة. وذلك أهد تنافضات هذا الرجل المزبوج homo duplex بولدير.

ويبقى أن نعرف ما إذا كانت نغمة مخالطة متاملة كهذه -

باردة السخرية، حيث تظهر الفرجة بالجرح الإرادي للشاعر المسلم بها - قادرة على إحداث هذه الإثارة، «هذا الخطف للروح، الذي (على ما يقول «بولدر» «مقتنياً» بيو»^(١٢٧)) يصنع وحدة القصيدة. ونشر تماماً بذلك التلذذ الكريه، الذي يكشف في «الحبل، بشاعة التفاصيل»^(١٢٨)، وفي «لننقل الفقراء العطف الزيف نحو الشحاذ الذي ضرب لتوه ضرباً عنيفاً»^(١٢٩)، وإن يندمهم أحد إذا ما عرف أن عدة قصائد لبولدر قد رفضت لمدة طويلة من المجلات لعدم إمكانية نشرها، ومن بينها «لننقل الفقراء، لكنني لا أتحدث - هنا - عن اللياقة الأخلاقية: فالمشكلة المطروحة هي الخاصة بـ «الطاقة» الشعرية لقصائد كهذه، فهذه السخرية الباردة تتوجه إلى ذكاء القاريء لا إلى حساسيته، وسيتم استيعابها وتدقها من قبل أكثر مناطق الكرفصاء، لكن، هل تستعمل إلى هذه المناطق العميقة حيث نحتاج قسوتنا الحماسية، و«غريزة الجمال الأدبية»^(١٣٠) فينأى أخشى أن نجد - هنا - تشراً لانعا، ذهنياً، قاسياً كما ينبغي، لكنه ليس بشعر (لا يجدر بالملاحظة، فيما عد ذلك، أن هذه النغمة الهازئة محسوسة، بشكل خاص في المقطوعات التي لم تعد قصائد بل أقاصيص حقيقية يمكن مقارنتها - إلى حد كبير - بأقاصيص «بوه» - «موت بطولي»، «الحبل»، «بورتريهات عشقات»؟) - إن «بولدر» الذي استشف شيطانية ما حديثة، لم تعد رومانتيكية لم يستطع أن يضفي عليها أصالة شعرية. ربما لم يكن ليقتضه الكثير: مناخ من الفانتازيا، والغربة (الذي نجده أحياناً لدى «برتزان» أو في أيامنا هذه لدى «ميشو» مثلاً) وهو لم يضاعف بغموض كثيف - هذا الجفاف شديد الذهنية، بشكل بدائي، كمجوز أمازونية، وهي - فيما تنصت إلى حفل موسيقي عسكري - تستنشق بثرامة هذا النشيد الحي والبري^(١٣١).

ولاشك أن «بولدر» كان يرمع اكتساب مؤثرات عجيبة في التناقض، بأن يتوابع بين هذه القصائد «الشيطانية» و«قصائد أخرى أخلاقية ولأخوانية»^(١٣٢)، مثل «الأرامل» و«الجاتوه» و«الهرج العجوز»، ويتجاوب هذا التنوع، وهذه الرقشة الذهنية مع الغايات «الرابيسودية» للديوان، ومع الرغبة المزدوجة في الإشارة - من ناحية - إلى المظاهر المتعددة للروح المعاصرة، ومن ناحية أخرى، إلى كل الإحباطات المتنوعة التي يمكن أن يقدمها مشهد الحياة اليومية إلى «رجل الشارع». ويبدو أن ثاقفاً من ذلك العصر قد تبني تماماً هذه الطريقة في الرؤية، عندما كتب أنه في ديوان كهذا

«يمكن لكل إحياءات الشارع، والظروف والسماة الباريسية، وكل اندفاعات الوعي وكل خدر أحلام اليقظة والفلسفة والرؤيا، وحتى الطرفة، أن تلعب دورها، حسب الترتيب»^(١٣٤)، وإن نستطيع أن نحدد - بشكل أفضل - محاولة «بولدر»... ولا أيضاً المخاطر التي تحملها: «فأنترة الفلسفية أو الأخلاقية»، والنغمة الموضوعية للحكاية ليست فقط بلا شعرية *apôétique*، لكنها مخصصة للشعرية *antipoétique* (رغم أن الحكاية يمكن أن تكون نقطة الانطلاق، والفلسفة نقطة الوصول لقصائد جميلة للغاية) ولست بحاجة إلى التأكيد على الأثر الهدام الذي يمكن أن يتوافر عليه الاستمرار الفلسفي، والأخلاقي والتربوي، على الخيمياء الشعرية الهشة. وسأكتفي بالإشارة إلى كل ما يفصل «العجوز المهموه» عن «الأرامل» و«العجوز القصيرة» في «أزهار الشر»، التي استخدمها كموديل له^(١٣٥)، فلا يتعلق الأمر ألا بمجرد امرأة عجوز، بل بأرملة فقيرة، تتناول غذاءها في «مقهى باس»، وتستفيد من مهانية «قاعة القراءة»، أنها نغمة الأخلاقي^(١٣٦) محب البشر، المثق، نحو كل ما هو ضعيف، محطم مقسم، ويثمن. لكن هذه الحركة الهوجوية (نسبة إلى «هوجو») ستجوه القصيدة نحو غموض هذه «الحوادث، ذات الثمانين عاماً، نحو ماضيين الغابر ومصائرهن الغريبة، بل نحو الأساطير التي لا تحصى للحب المذخور، والأخلاص المجهول، والجهود التي بلا طائل، والجوع والبرد اللذين يتم احتمالهما في صمت وتواضع»^(١٣٧). «شيء غريب، فيبدو أن هذه الرصداء وهذه البيلادة الكنتية - المميزتين للفقر - قد بهتتا على شذوذة العجوز المتصورة بشكل بدائي، كمجوز أمازونية، وهي - فيما تنصت إلى حفل موسيقي عسكري - تستنشق بثرامة هذا النشيد الحي والبري^(١٣٨).

فنحن نواجه الآن عجوزاً برية تجد في هذا الفجور الصغير الأسبوعي العزاء المكتسب عن وحدتها وفقرها: لم تعد أحد شخص «بولدر»، بل أحد شخص «فرانسوا كوبيه» (وسنلاحظ كيف أن بيلادة المفردات تستجيب لبيلادة الفكرة). ألا نتقن أن «بولدر» إنما أراد أن يقدم هذا البرهان على كلمة «بوه» التي ذكرها في موضوع آخر: «الفقر ابتذال ومناقض لفكرة الجمال»^(١٣٩).

وهذا «الابتذال للشعب الذي يرتدي القمصان والقماش الهندي»^(١٤٠)، قد طاب لبولدر - رغم هذا - أن يصفه في «الأرامل» فحسب، بل أيضاً في عدة قصائد من «سأم باريس»: «من بينها «الهرج العجوز» و«عيون الفقراء»، «القصائد المفضلة لدى «سانت بوف»^(١٤١)، إنه هنا يتخذ النغمة الأكثر تضاداً مع الشعر التي يمكن وجدها ربما، نغمة «طرائقية» و«تسكية»، الواقعية والتدقيق الثري في التفاصيل اللذان ينافسانه في التصويرية، سواء الحقيقية أو الزيفية»^(١٤٢) فتقل للملاحظات السيكلولوجية

محل الخطوات الشاسعة مثل مركبات لـ «الروح الغنائية» (١٤٣) مواء البلاغة الصحفية (١٤٤) وابتقال المكان المشترك (الذي كان «بولدير» وهو ما يجب أن نقوله - يحترمه بشكل غريب) (١٤٥) يأتين ليجولا دون أي شعر حقيقي وتلوم «بولدير» لأنه أدار ظهره - فحسب - إلى الشعر عن عمد، كي يذلل إلى الأخاديد المرسومة سلفا لـ «الشعر المرنوي»، وللصحافة ذات الشعرية المزيفة (١٤٦) بل أيضا لأنه سمح لكل مؤلفي المستقبل الفاشلين، لكل العاجزين عن نظم الشعر، بأن يطلقوا على كتاباتهم الوصفية (الباهتة) اسم «قصيدة النثر». فكس من معارض باريسية، يعد «المهرج العجوز» كم من التعاطف المفتعل مع «الفقراء» و«الكلاب الطيبة» كم من شهادات الشعر (شعر الروزنامة» الصادرة تحت تأثير هذه الكلمات السردية، «مقهى»، «كباريه»، «كوخ حقير»، «أرغن صغير متقلد» وإذا ما كان «بولدير» جادا في تمنيه «خلق البثقل الشافه» (١٤٧) فعلياً أن نعترف بأنه تخطى - في ذلك - كل رجاه..

وسوف نرصد أن الملاحظات حول النفقات البالغة التتبع التي يميل «بولدير» إلى استخدامها في ديوانه، تنحدر أكثر فاكتر إلى أن تصبح ملاحظات حول الأسلوب، والواقع أن نفقة السخرية الباردة، التي تحدث عنها في البداية ترجع أولاً، من ناحية إلى فضيلتها في الابتثال، وإلى الشفافية التي يفرضها «بولدير» أرابدا على أسلوبه والتي تتعلق فحسب ببلادة الألفاظ العادية، عبر بعض التعابير المحملة بالدعابة، هنا وهناك التي يتم التشديد عليها بشكل عام (مثلاً عند بويه): «تجربة ذات فائدة أساسية» (إذا أنها موجهة إلى رجل محكوم عليه بالإعدام). (١٤٨) «تكنم النظرية في أنني جنيت ألب محاولة على ظهوركم» (قالها رجل محكوم عليه بالعقوبة لثوه.. وتلقى تاديباً ما) (١٤٩). أسلوب غير «مسلح» (١٥٠) لكنه بسيط وخال من اللغظية، وفي الفقرات ذات النبرة الأخلاقية والفلسفية، تتوافر نفس الخصائص، مع ميل - رغم هذا إلى «البلاغة» و«حام وعزلة» الألفاظ متساوية وقابلة للتحويل. (١٥١) «أريد بأن يقرب بيلاً احسان، وبجسارة رابعة في أن، أن يكسب أربعين فلساً وقلب الوجود، أن يختلج الجنة اقتصادياً وأن ينال أخيراً ومجاناً شهادة رجل محسن» (١٥٢) (نفس الفكرة يتم تقليدها في أشكال مختلفة). وسيبحث «بولدير» في النصوص الحكائية والوصفية، عن المؤثرات «الأدبية» بشكل خاص: كلمات دقيقة وتصويرية والمغلفون (١٥٣) «إدماركسي، الملك أسلول، كارلان» (١٥٤) تعبيرات منخرفة (١٥٥)، ومؤثرات أسلوبية متنوعة (١٥٦)، طرائق في أغليها كما نرى تميز النثر الجيد.

ورغم هذا فعلياً أن نؤكد إلى أي حد كلما أصبحت النفقة أكثر شعرية وغنائية صراحة، رأينا تزايد عند الصور والاستعارات هذا إلى الحد الذي تنتظم فيه القصيدة كلها حول رمز ما. وقد سبق لبولدير في بعض النصوص، مثل «الكلب والفارورة» و«المهرج

العجوز» و«العية الفقراء» - أن جاهد لتوسيع وتجاوز الحكاية بواسطة الرمز النهائي.

وحسب تعريف الشاعر نفسه، نتوقع أن نجد في نثره تنوعاً بالغاً للحركات، يستجيب لجميع الحركات الداخلية لروح حديثة ومعقدة. وتتوافق ثلاثة أنماط من الجملة مع الحالات الثلاث التي يشير إليها وسأسردها في ترتيب معاكس لما يتبناه، بحيث أعبر من النظرية الإرادية إلى التحليق الغنائي:

١ - نمط الجملة المتناصرة، التي تتجاوز بوسائل مختلفة (كسر الأيقاع، إيجاز التعبير، انقطاع النفقة أو التنافر الصوتي) مع «انقطاعات الوعي» وبالتالي - غالباً - مع نفقة سخرية أو توهم ما.

٢ - نمط الجملة «المتوسجة» إذا صرح التعبير، أي الجملة الطويلة المتعرجة، التي تقدم نفس تعرجات أحلام اليقظة.

٣ - نمط الجملة الغنائية، للتصاعدة والدينامية، التي تتوافق مع المشاعر الحادة، والاندفاعات السعيدة أو الأليمة.

١ - والواقع أن - من بين هذ الأنماط الثلاثة ثمة نمط لم ينعده «بولدير» - حقاً - وجوداً أسلوبياً وهو الأول، فالجملة المتناصرة، المقترنة، المتوقفة، التي سيمتحنها «أمير» حق المواطنة في الشعر، والتي تقدم إيقاعاً بالغ الخصوصية، إنما هي غائبة من «سام باريس». فعندما يستخدم «بولدير» في مذكراته الخاصة - أسلوباً موجزاً ذا اختصارات مدمجة فذلك للتعبير عن أفكار يمنحها - طواعية - شكل الحكم: فضيحة رابعة (١٥٧)، كثير من الأصدقاء كثير من الغفازات (١٥٨) لكنه - عندما يمنح موضوعاً ما شكلاً أدبياً - فإنه دائماً ما يستخدم جملاً تامة - واضحة ومبسطة تماماً بل مع نوع ما من الترف في الإبدالات والعبارة الاعتراضية (١٥٩). وعلى أية حال فاعتقد أن «بولدير» - عندما يتحدث عن نثر «متنافر» - فهو لا يعني الكثير من الجمل الملمسة، أو انقطاعات في البناء داخل الجملة، بل انقطاعات في النفقة (من جملة إلى أخرى) تنتج أثر القفزة أو التنافر الذي يمكن للنثر، على عكس الشعر، أن يتقبله، بل أن يسمى إليه من أجل قيمته المفاجئة، ويستخدم «بولدير» مصطلح «قفزة» هذا بطريقة دالة على «الشجرة السوداء» لـ «دبابره» وهي قصيدة مجازية كبيرة في أسلوب نبيل، تنتهي على نحو مفاجيء - بجملة ساخرة قاطعة ومصددة وحتى روح سيريوس وقمت. فيقوا! لقد وجد «بولدير» المقطوعة كلها جميلة للغاية، «عذاً كلمة» ينيب، كملحوظة ساخرة كقفره من نوع ما (١٦٠) وربما لتجنب تنافر مماثل (كما يفترض جـ. كريبييه) فإنه يلغي النفاة الختامي الوارد في مخطوط «النقل الفقراء» - «ما قووك في ذلك أيها المواطن برونو؟» لكنه يقلل - في مواضع أخرى - «قفزات معبرة»، تجعل القارئ، ينتقل، بشكل مفاجيء، من مدى إلى آخر مختلف عنه تماماً، ويصاحبها بشكل عام تغير في مظهر

أحلام البقطة، من ناحية -و- الحركات الغنائية للروح من ناحية أخرى يتعلق الأمر في هاتين الحالتين في الواقع بميل روح ملائمة للشعر وبما أسميته بالموسيقى فيكتسي أن يصبح نطق الجمل متجاوبا مع الحركة الداخلية التي تنشأ منه (هذه الجمل) وأن تتوافر على وظيفة إعادة الخلق

ويشعرنا «بودلير» بأفضل شكل عبر إبداع جملة سلسلة، متماوجة ومتعرجة إلى أي حد تختلف الجملة الشعرية عن الجملة الخطائية: وبدا من المرحلة المعارضة الكبرى، المتزنة تماما، والمتماثلة، ليويسيه مثلا أو بدلا من البنات الثلاثية لهوجو، فإن هذه الجملة المتعرجة تدفعنا إلى التفكير في تلك التي استخدمها «سانت - بوف» في «لذة» وإذا ما كنا نتذكر إلى أي حد خضع «بودلير» في بدايات شبابه إلى سحر

هذا الكتاب الأثير لدى الأرواح التي فترت همها

وإلى أي حد يشكل خاص دفعه إلى الحلم -ب-

الأشباكات الطويلة للجمل الرمزية^(١٦٦)

فلنأخذ يمكن أن ن فكر على وجه الاحتمال أنه قد امتلك بشكل واع إلى حد ما، هذا الأسلوب (أسلوب اللغة والفنور وأحلام اليقظة) عندما كان ذلك يتلاءم مع غيابه الفنية^(١٦٧). إن الجملة الطويلة التي تسير بخطى عبر العبارات الاعراضية المتعددة وتمتد أيضا في اللحظة التي نعتقد أنها ستنتهي^(١٦٨)، تلازم تماما وبشكل خاص الايحاءات الكسولة، هذا في «المساء» حيث حركة الجملة و«تموجات» أحلام البقطة تبدو وكأنها تقلد الملهدة الأبدية للتموجات المسكرة

عندما يكتب «بودلير» على سبيل المثال «... ثمة نوع من اللذة الغامضة والارستقراطية، لن أصبح بلا فصول، في أن يتأمل وهو مدند في القصيدة أو مطل على صيف الحاجز كل هذه الحركات لمن يرحلون وأن يعودون، لن مازالوا يملكون رغبة الإرادة والرغبة في السفر والاثراء»^(١٦٩). وسنلاحظ في هذه الجمل الأرابيسك المرسوم حول الفكرة الرئيسية: «ثمة نوع من اللذة في تأمل كل هذه الحركات، من خلال العبارات الاعراضية، وتكرار التريكات الثنائية والتوسع الحادث للجملة، كخاتمة بواسطة تركيب ثلاثي.

وعلى أن نضيف أن «بودلير» في كثير من الحالات يستخدم بكثرة ما يمكن أن نطلق عليه «قطعا متعبدا» (وهو على أية حال متكرر في الفرنسية) يتمثل في وضع علامة النذر الأخيرة لتريكة ما على المقطع اللفظي الذي يسبق حرف «e» للصامت، هذا الحرف «e» يجد نفسه منموجا في تركيب تال، ليتحقق من ذلك تأثير النحن الموجة للمتماوجة: حرف «e» الصامت، الموجز بطبيعته، يعقم من الايقاع كما يكتب عن حق «موربيه» في هذا الموضوع^(١٧٠). وكلما ازداد عدد النهايات اللوتية، أصبح الايقاع بشكل عام متوازنا

الجملة وهكذا، ففي «الغرفة المزبوجة» تترجم القفزة التي تسم استعادة الوعي، والعودة إلى العالم الحقيقي، بجملة قصيرة وتعبيرات واقعية: «ها هي الأشياء الغبية، المتربة والمهشمة والمدفأة بلا لهب ولا جمر، مقلوبة بالهصاق، النوافذ الحزينة، حيث شق المطر أخايد في التراب، المخطوطات المشطوبة أو غير المكتملة، الروزنامة حيث حدد القلم تواريخ كثيرة»^(١٧١). ويلاحظ يمكن للقطع في النغمة وفي الأسلوب أن يؤدي إلى تأثيرات كوميدية مطلوبة تماما، حيث تحدث المفاجأة بشكل آلي ضحكة شيطانية إلى حد ما: تأثير مدهش بشكل خاص في «الحساء والمصعب» وهي قصيدة بالغة القصر، تبدأ بجملة طويلة وشعرية «محبوبتي الصغيرة المجنونة كانت تقدم في العشاء، وعبر النافذة المفتوحة لجرعة الطعام، كنت أتأمل الحركات المعارضة التي تصنع بالأخيرة والتكوينات الرائعة لغير المصوس»، وينتهي بتناثر بالغ، بجملة موجزة وفجة. ألم يحزن أوان احتساء حسائك، يا بائع السحب^(١٧٢) وعبر تنافر أصوات من نفس النسق (سقوط مفاجئ للحم في الواقع) تنتهي أيضا قصيدة «عيون الغفراء»^(١٧٣).

ونشر تماما أن مقدمة هذه الملاحظات الصاخبة كي نتحدث على طريقة «بودلير» ترتبط بنبرة التمسك اللازم، وهي نبرة حديثة أساسا، ما دامت تمثل انتقام الفكر من عالم مبتذل مرادي. وتناثر أصوات كهذا، رغم تعبيريته مع ذلك إلا يتناقض مع «قانون الانسجام العام الأعلى» الذي طرحه «بودلير» نفسه والذي نشر في الشعر مثما في التصوير على كل درجات لون اللوحة - وحدة «المناخ المهيمن»^(١٧٤) ففي «الغرفة المزبوجة» حيث يطل التناقض بين الجزئين المتماثلين شعريا، لأنه يطابق فكرة المقطوعة نفسها، ولأن الواقعية لا تحظر نوعا ما من الغنائية نندش، رغم هذا، من التأثير المتناثر الذي ينتج في الجزء الأول ووسط انسجام درجات رقيقة متمازجة^(١٧٥) استخدام كلمة «هدف صغير» للإشارة إلى عيني المحبوبة، المعبودة، ملكة الأحلام، والتأثير (القصود، ربما) هو الخاص بملاحظة مزيفة - أي يمكن أن نتخيل لحظة يتحدث فيها «بودلير» عن «هدف صغير» في «المشعل الحري» إن الرغبة في «التحديث» تقود «بودلير» هنا إلى ارتكاب خطأ فني.

ولا شك أن «بودلير» قد استشف إمكانية إدخال الايقاعات المتناثرة وانعدام توافقات العصر والوعي الحديث في الشعر، ليبين بذلك سابقا لزمته تماما، لكننا يجب أن ن فكر أن مجاله كان بالأحرى هذا القطر الأدبي «حيث إن كل شيء نظام وجمال» وبشكل بالغ العنف إلى أن الوجود قد زرع كيانه، ولم يكن فنه مهيا لقبول الصدمات والتناقضات العنيفة: فالتناثرات اللفظية، ومؤثرات الصدمة التي سيقوم «رابيو» مثل كتاب القرن العشرين بالاستفادة منها تخالف بفظاظة النثر البودليري للمناوج والصافي.

٢ - وقد تمثلت جهود «بودلير» الأكثر قيمة في نثره و«تموجات

Cependant Dorothee/ forte et fié re comme le soleil, /
s'avan ce dans la rue déserte./seul le vivante à cette
heure/ sous immense azur, / et faisant sur la lumière / une
tache éclatante et noire.
والفخر/ أو مثل الشمس - تنقد - دم في الشارع المجهور الوحيد/ دة
الحية في هذه الساعة/ عة تحت اللآزورد الهائل، وتشكل على
الأضائة بقعة مبهرة وسوداء^(١٧٦).

ولناحظ أن بضع فواصل إضافية تكفي لتدمير الإيقاع،
والنحوي، فحسب بل أيضا الإيقاع الموسيقي للجملة إذا ما كان
«بودلير» قد كتب على سبيل المثال: «تتقدم في الشارع المجهور»
والحبة الوحيدة، في هذه الساعة...^(١٧٧) وعن «دوروتيه
الجميلة، بالتحديد، كتب الشاعر إلى مدير «لاروفو ناسيونال» التي
جروث على أن تجري على نصه تغييرات غريبة.

لقد قلت لكم : لتحدثوا مقطعا كاملا، إذا ما كانت هناك فاصلة
لا تعجبكم، لكن لا تحذفوا الفاصلة فتمة سبب لوجودها.

وأضاف وهو ما يثبت الأهمية التي كان يوليها إلى بنية
عبارته:

لقد أمضيت حياتي كلها في تعلم بناء الجمل، وأقول دون أن
أخشى الضحك مني، أن ما أسلمه إلى الطبيعة كمقتل بشكل
محكم^(١٧٨).

وفي كثير من الأحيان يزداد بطء جمل من هذا النمط، بسبب
استخدام النغمة التي توقف من سرها (نعم، في هذا المناخ سيكون
لنا أن نحيا جيدا هناك، حيث الساعات الأكثر بطئا تحتوي على
أفكار أكثر)، أو بقاط إطالة حقيقية تجعل وقفات التذكر الحالم
محسوسة.

على شاطئ البحر، كوخ جميل من الخشب، معاط بكل هذه
الأشجار الغريبة الساطعة التي نسبت اسماءها... وفي الأثر أربع
مسكر وغامض... وفي الكوخ عطر ورد ومسك قوي .. أكثر بعدا،
خلف أملاكنا الصغيرة، أطراف صوار تزرعها الأمواج...^(١٧٩)

ولمة طريقة مدهشة أيضا أثيرة لدى «بودلير» تكمن في
استعادة الكلمات التي تطيل الجملة، والتي تجعلها تعاد الانطلاق
بشكل حلزوني:

العالم المتقدر ينهائى ببهاء وبنام القليولة/ قليولة هي نوع
من الموت اللذيذ حيث التام، وهو نصف مستيقظ، يتوق لذات
عدمه^(١٨٠).

... هؤلاء الذين يحبون البحر/ البحر الهائل، الصاخب
والأخضر.^(١٨١)

... ما كنت أغرق في عينيك الجميلتين للغاية، والعذبتين بغربة،
في عينيك الخضراوين، المسكونتين بالكبرياء ويلهمهما القمر^(١٨٢).

طريقة الاستعادة هذه التي تخلف في أن، تعويذة وإيقاعا
وتسمح للجملة بالانطلاق من جديد مع غزارة جديدة أكثر

موسيقية من كونها منطقية، فقد مررت بها فيما سبق في «أزهار
الشعر»^(١٨٣) وهي تختلف عن اللازمة، التي سندرسها فيما يتعلق
بالجملة الغنائية.

٢ - وعندما نغير من تعرجات أحلام البقطة إلى التدفق الغنائي
(من «تجره» إلى «تكتيف، الذات إن شئت»^(١٨٤)) فتمة دينامية
داخلية معينة تتدخل لتنظيم الجملة بطريقة أكثر فاعلية، وتوجيهها
نحو حركة صاعدة، فنهايات الجمل - بدلا من أن تسقط بطراوة أو
تموت في موجات تخفي نفسها تشير على التقيض إلى تصاعد
الطاقة، وغالبا ما تنطلق في صرخة : «طبيعة ساحرة بلا رحمة غريم
منتصر دائما، أتركيني^(١٨٥)» وتراكم الفقرة الأخيرة من «صولجان
باخوس» في جزئها للتصاعد الذي لا يقل عن ثمانية أسطر سلسلة
كاملة من الجمل الطرفية، كي تترك الجملة الرئيسية تتفتح في
النهاية كسهم ناري: «أحييكم في الأبدية»^(١٨٦).

وتمة تصاعد مائل، لكنه يتعلق هذه المرة بقصيدة أخرى هي
«الرمي والمقبرة» حيث تتطور الاندفاعات الداخلية انطلاقا من بداية
نثرية، في جمل قصيرة لتوسع تدريجيا من الإيقاع حتى الانفجار
الأخير في مناجاة مسهبة من أنسة والموت، وعليان أن نضيف أن
العودة للغة لكلمة «الموت» في نهاية الجملة ثلاث مرات، تنتج نفس
تأثير اللازمة المشؤومة التي ترن مثل ضربة حزن، مثل لا أبدا
ثانية، لأجبار بوني بقصيدة «غرباب، الشهيرة^(١٨٧)» إيقاعات،
وأصوات، وصور (عطور الموت المحتملة، كم كل شيء على الموت
عدم) تتزاح هنا لتتمتع هذا التأمل حركة غنائية مؤثرة وتصبح
أكثر تأثيرا وربما عندما نتذكر أن «بودلير» قد بلغ ضفاف الموت
المظلم بالضبط في الفترة التي استأنف فيها صرخته عن «موت
الفقراء» :

إنه الموت ما يعزى، وأأسفاه وأيحى

وبديهي أن الاندفاعات الغنائية كثيرا ما تقربه وأحيانا بشكل
خطر من حركة الفصاحة الخطابية الكبرى. وهو ما يحدث في
القصيدة القصيرة «فلسفركا، حيث يخاطب الشاعر القاري» (وهو
أمر دال الآن) ضمن حركة واسعة على طريقة «موجود، دون أن
تقتصر إلى البلاغة:

وأحيانا إذ تستيقظون على عتبات قصر، على العشب الأخضر
لقبر، في العزلة المكتيبة لغرفتكم^(١٨٨) وقد قلت الشمال الآن أو
تلاشت، ففسالوا الريح، والموجة، والنجمة، والعصفور وساعة
الحائط وكل ما يفر، كل ما يش، كل ما يدور، كل ما يفني، كل من
يتكلم^(١٨٩) أسالواكم الساعة، والريح، والموجة، والعصفور،
وساعة الحائط^(١٩٠) سيجييونكم : «إنها ساعة الشمال»^(١٩١)،
ولا فاشة من التأكيد على ما في تركيب كهنه من اصطناع،
سنتشر بذلك على نحو أفضل إذا ما وضعنا في مقابلته التماثلات
ذات الدلالة التامة، والبلاغة المؤثرة للغاية في الحركة الغنائية
الكبرى التي تختمت في الساعة الواحدة صباحا:

سأخطأ على كل شيء وسأخطأ على نفسي، كنت أريد أن أعيد

شراء نفسي وأن أزهو قليلا بنفسي في صمت ووحدة الليل، يا أرواح من أحببتهم ومن تغذيت بهم، فلتمنحيني القوة، ساندني، أبعدني عني الكذب وأبخره العالم المفسدة، وأنتم سيدي يا إلهي! فلتمنحني نعمة إنتاج بضعة أشعار جميلة تثبت لنفسي أنني لست آخر الرجال، وأنني لست أقل من هؤلاء الذين أحقرهم^(١٨٧)

الأنساق الأسلوبية والإيقاعية

يقودنا ذلك إلى أن نطرح بشكل أكثر عمومية مسألة أنساق الأسلوب وخاصة التماثلات في النثر البودليري وفي دراسته لقصائد «سام باريس» يولي «جيزان» أهمية اعتقد أنها زائدة للأنماط المختلفة للتماثل التي نقابلها^(١٨٨) تماثل الأسماء، والصفات والأفعال والقضايا. وتتمحور قيمة الأمثلة التي يطرحها في الواقع في حقيقة أن

١ - التماثل أحيانا ما تقوده الفكرة نفسها (الغرفة المزدوجة) أو نغمة الفقرة (نغمة) ابتهايات تكاد أن تكون تلك الخاصة بالصلوات في الفقرة الثمانية لـ «في الساعة الواحدة صباحا» التي سبق أن ذكرتها).

٢ - غالبا ما ينحو «بودلير» (هل يتأثر تربيته الكلاسيكية) إلى تجميع الأسماء والصفات أو الأفعال بصورة مزدوجة أو حتى ثلاثية «متلائي» بالألغام والبونبون، وآخر بالجشع والياس^(١٨٩)، كان صامتا وساكتا. كان زاهدا وكان معتزلا^(١٩٠). ويحدث أن يقوده هذا البحث إلى منافذ خاطئة - وسط هذا التشوش وهذا الضجيج، وسرعان ما أصبح كل واحد سعيدا، وتخل كل واحد عن مزاجه السيئ^(١٩١). ولكن إذا ما نظرنا عن كثب، إلى نلاحظ أن «بودلير» يترك نفسه - بشكل خاص لينقاد إلى هذه الاعادات الخطائية وإلى هذه التماثلات، التي لا تتعلق بالتركيب فحسب، بل أيضا بالإيقاع، في النصوص التي يلهث فيها إلهامه (تلك المكتوبة بعد عام ١٨٦٤)، وفي النصوص التي تقوده بحكم موضوعها إلى النشر مباشرة: «كهذا نقرا في «المرأة»: «من وجهة نظر الإدراك السليم، كنت محقا ولا شك، لكن من وجهة نظر القانون فهو لم يكن مخطئا»^(١٩٢) وفي «حصان أصيل» - «... ولم ينزع الزمن أي شيء من عرفة الغريز الذي يفوح منه في أريج وحشي كل حيوية الجنوب الفرنسي الشيطاني: نيم، اكس، أرل، أقبينين، ناربوني، تولوز، مدن مباركة بالشمس، عاشقة وساحرة»^(١٩٣) وفي «الكلاب الطيبة»: «عبر الضباب، عبر الجليد، عبر الطين»^(١٩٤)، تحت القبط اللاذع، تحت المطر المنهمر^(١٩٥)، يذهبون ياتون، يركضون^(١٩٦) ويبدو أنه يطلب من البلاغة والوزن والتماثلات الشكلية، ميكلا يدعم إلهامه الخائن، ويمتنع طوعا أو كرها شكلا «فبناء لموضوعات ليست كذلك إطلاقا، وعلى العكس من ذلك يبدو أن «بودلير» في أفضل أيامه كان يقاوم «شيطان التماثلية إلى حد تجنب بشكل خاص المقاطع المتشابهة والإيقاعات الثنائية.

٣ - وعلينا أن نؤكد أننا إذا ما وجدنا في الواقع تماثلات

منطقية كثيرة في نثر «بودلير» فإن التماثلات الإيقاعية (الوزن التشاسي، والمتشابه المقاطع) نادرة للغاية فيه، وفي أغلب الحالات، يكسر «بودلير» الإيقاع عن عمد ويشكل من نثره حركة تموج وانسحاق، بأكثر من أن تكون حركة توازن معماري والانطباع كما يعترف «جيزان» «كثلة وسكونية تقل عن السلاسة والانسيابية»^(١٩٧). فهو يكتب على سبيل المثال (كما يلاحظ «بيلان» وكريبية) في «نصف كرة في خصلة شعر» لا: يحركهم مع يدي مثل منديل، بل مثل منديل مطهر... فالصفة تقطع كما يبدو الإيقاع البالغ السهولة^(١٩٨). وبالمثل فحنن لا نقرا في قصيدة «أي مكان خارج العالم»: «هنا يمكننا أن نأخذ حمامات ظلمة طويلة أثناء ما، كسي تنسل...» التي يمكنها رغم ضعفها الشديد أن تؤسس إيقاعا زوجيا (A+A) بل نقرا «غير أن...»^(١٩٩) ولي أيضا أن اعتقد، عن طيب خاطر، أن سخط «بودلير» على مدير «لا روفو ناسيونال» الذي غير في نوبة من الصحافة، وشد تماما من قاصته الطويلة، وظهره المدودوب ورقبته الذلقة، في «دورتيه الجميلة»، إلى «وشد تماما هيئات جسده»^(٢٠٠) كان من الممكن أن ينشأ، أيضا، من أن الكتابة الثانية تنهي الفقرة بالبحر السكندري، وهو ما حرص «بودلير» دائما على تجنبه باهتمام بالغ ولا اعتقد أننا يمكن أن نجد نهاية واحدة من هذا النوع في «سام باريس». (وهكذا، فإن بيت «خصلة الشعر».

من زيت جوز الهند، من المسك والقطران

يصبح في قصيدة النثر: «قطران، ومسك، وزيت جوز الهند»، وهو - نقول ذلك بلا إلحاح - ما يمكن أن يكون حجة على أسبقية قصيدة النظم^(٢٠١).

وإن يكون «بودلير» كما يقول «دانييل - روس» - «قد بحث بعناية عن الأوزان الفردية والتوافقات المنقطعة»^(٢٠٢) فإن الدراسة التفصيلية - لأي من القصائد الغنائية - ستثبت ذلك بأكثر مما يكفي، وما هي كمي نكتتي بمثل واحد، بداية «الغرفة المزدوجة» غرقة تشبه حلم بقطعة، غرقة حقا ورغبة، حيث الأجواء الرائدة ملونة بخفة بالوردي والأزرق. الروح تأخذ فيها حمام كسل، معطر بالندم والرغبة. إنه شيء غسقي، مائل للزرقعة مائل للوردي، حلم بالذلة. أثناء الحسوف^(٢٠٣).

وسيادة الفردي بديهي هنا، ودراسة قصائد أخرى لن يؤدي إلا إلى تدعيم هذا الانطباع

ويبدو أن «بودلير» تجنب بشكل خاص نهايات الجمل، وبالذات في نهايات الفقرات — لا الإيقاعات الزجية فحسب، بل أيضا الإيقاعات العريضة والأوزان الكبرى^(٢٠٤). وهكذا، في «دعوة إلى السفر» ، دنيا أيضا افكاري الخصبة/ التي تعود من اللانهائي/ نحوك^(٢٠٥). (والأثر الناتج هو تقريبا أثر رفض، ينزع الكلمة الأساسية)، ونفس الأمر في قصيدة «لكل خرافته» ، إذ اعتقد أنه يجب حذف الكلمة الأخيرة، ذات النهاية المنكرة، التي تتعطل عليها الجمل الختامية وقد توقف انطلاقها:

... قابلت رجلا لا كثيرين / كانوا يسرون / منحئين.
... هؤلاء المحكوم عليهم / بأن يأملوا / ذاتي^(٢٠٦).

إيقاع مكسور يتوافق — هنا — مع اليأس الكئيب للشخصيات. وبشكل عام، يبحث «بودلير» من ناحية على إيقاع تعبيرى، ويحترس من ناحية أخرى من «الشعر المنظوم داخل النثر» ، من «النهايات الجميلة للجمل على طريقة «مسانتوبريان» ، ومن كل أنساق النثر الشعري والموزون المختلفة.

وبالمثل ، فليست الموسيقى اللغوية والتوافقات البارعة للصوتيات من مآثره، فهو يقتصر على البحث عن الجناس الصوتي التعبيري، فيكتب مثلا Les eaux elles-mêmes sont comme endormies (المياه نفسها وكأنها نائمة^(٢٠٧)) ، Le bruit eclatant d'un palais de cristal crevé par la foudre (الضوضاء المديوية لصهر من الكريستال ، وقد دمرته الصاعقة^(٢٠٨)) ، ها Lune descent moelléusement en escalier de nuages (ينزل القمر بنمومة سلمه القيصي^(٢٠٩)) ، (تصيح لكلمة leste ment — بخفة — التي كانت أقل إيهاء بكثير) ، وعلى أية حال، لا يتعلق الأمر بنسق — منتظم مثلما لدى «برتران» ، والتجانسات الصوتية، أو السجع، أقبل بكثير هنا عما في «أزههار الشعر»^(٢١٠) وعندما يكتب «بودلير» «أنها نوع من الطاقة التي تنبع من الملل ennui أو من حلم يقظة reve» فهذا الشلال من الده لا يبدو مقصودا ولا معبرا عن شيء سوى عن نوع من اللامبالاة بالترخيم الصوتي، وهي نفس اللامبالاة التي تتضح عندما نقرا «محبوس في أعماق قوتي العقلية enfoncé au fond de mon intellect

l'intellect^(٢١١) ، أو السؤال الوحيد l'unique question (وهو أمر حقيقي، في قصائد متأخرة، شأن تكيس (من) qui ont «les pauvres diables qui ont à affronter tous les jours l'indifférence du public et les injustices d'un directeur qui se fait la grosse pait et mange à lui tout seul plus de soup que quatre comédiens» .

(هؤلاء الشياطين البائسون من عليهم كل يوم مواجهة لا مبالاة الجمهور وانعدام عدالة مدير، من يجعل لنفسه النصيب الضخم ويتناول وحده من الحساء ما لأربعة من معثي الكوميديا)^(٢١٢)

علينا إذن أن نقول أن «بودلير» إذا ما تمسك بتبني الحركة الداخلية في حركة الجملة، التي يجب أن توجي بها ، وإذا ما كان يبحث عن الإيقاعات والأصوات العبرة ، فإنه يرفض البحث عن الموسيقى في ذاتها، وإضفاء أهمية على الشكل في ذاته، وسنلاحظ بالمثل أن استخدام اللازمة يتوافق في أغلب الأحيان (وحتى في قصائد (١٨٥٧) مع غاية نفسية أكثر منها جمالية، ويصطنع مثلما لدى «يو» «استحواذ الكآبة المبهمة أو الفكرة الثابتة، إن لم يلعب بتقويعاته على البلاغة والأموالاة^(٢١٣) ولا شيء مشترك بين تكرار التعبيرات أو الجمل في «سام باريس» ، واللازمة الملجوبة بعناء في أغنية صانع الزجاج «لهوساي» ، وقد سبق أن أشرت إلى القيمة الإيحائية لهذا «الموت» المتكرر ثلاث مرات في «السرماسية والمقبرة»^(٢١٤) واستعادة كلمات إنه أنت.. إنه أنت أيضا..نحوك في «دعوة إلى السفر»^(٢١٥) تكشف الفكرة الثابتة لدى الشاعر، ألا وهي إقامة التقاطع بين المشهد والمرأة المحبوبة ، وفي «الرامي الأنيق» هو استحواذ المرأة الحتمية، الشبهية والكربية^(٢١٦) في أن «والذي يترجمه تكرار الصفات امراته العريضة الشبهية والكربية ، وفي قصيدة «سابقاء» حيث يتكرر في الخاتمة بشكل مختلف مقطع شعري بكامله مملوء بالإحباطات الشهوانية، نستطيع أن نرى فيه البحث عن حركة متكاملة ومهددة

«رغم هذا كانت الأرض ، الأرض بصخبها وأهوائها ، بترفها وأعيادها كانت أرضا خصبة، ورائحة ، تحفل بالوعود، التي تبث لنا أريجاً غامضاً من الورد والمك ومنها كانت موسيقى الحياة تصلنا في مهمة عاشقة»^(٢١٨).

ومن المؤكد على أية حال أن هذه الاستعدادات والتكرارات واللوازم رغم «تعبيريتها» تلعب أيضا دورا في بنية القصيدة وتساهم في تحقيق وحدتها في طابعها المركب «كله» والجمالي وفي قصيدة «نصف كربة في خصلة شعر» ، تعبر لازمة شعر.. خصلة شعر.. بلا شك عن استحواذ شعر امرأة والقوة المسكرة للأحاسيس والأحلام التي يمنحها للشاعر ، لكنها تسمح أيضا بخلق إيقاع سيفرض على هذه الأحاسيس شكلا فنيا، هذه القيمة المزدوجة التعبيرية والغنية، التي أكد عليها من قبل «جورج رينولد» عن حق فيما يخص التكرارات واللوازم الكثيرة في «أزههار الشعر»^(٢١٩) تؤولنا إلى بعض التأملات الأكثر عمومية حول نثر «بودلير» الشعري.

والنثر الشعري ما يدركه «بودلير» عليه أن يحقق معجزة حقيقية (إنها الكلمة التي يستخدمها) معجزة التوازن بين النثر والشعر، بين التعبير والإبداع. فبودلير فيما يعارض من ناحية، المفهوم الشكلي الصرف عن الجمال — يرفض أن يفرض على نثره أطرا جاهزة سلفا وزخارف مموهة، ويبحث عن عمل جبرم سلسلة شغافة ، بلا زوائد عن اقتران أكبر قدر ممكن من الدقة بصر الكائن الداخلي ، وهو من ناحية أخرى يشعر تماما بأن العمل الفني لا يمكن أن يوجد بدون قدر ما من التعقيد، أو على نحو أدق من

التركيب (٢٢٠)، الذي يكشف التدخل الفني للشاعر الذي يفرض على المادة شكلا وانسجاما، وربما يمكن تلخيص هذا الطموح المزودج في الصفة «موسيقى» التي يسم بها هذا النثر الشعري المثالي، القادر على التوفيق بين ت موجات الحياة والتماثلات الثابتة لخطوط الجمال (٢٢١)

وهكذا، سيبدو لي من المفيد بشكل خاص المقارنة بين القصائد التي تتعامل نفس الموضوعات، الواحدة نظاما والأخرى نثرا: فهي تمكننا من أن نرى كيف يسعى «بولدير» وهو يعبر من النظم إلى النثر (والعكس أكثر ندرة) محافظا على نفس الفكرة الشعرية، وبواسطة تقنيات شديدة الاختلاف إلى انتظام لهذا النثر في قصيدة، محافظا على سلاسته، وقد سبق أن أشرت (٢٢٢) إلى أن «بولدير» كان يفكر عام ١٨٥٧ في كتابة نثر منظر لـ «أزهار الشر» (وفي عام ١٨٦٦، سيقول أيضا أن «سأم باريس» يجب أن يكون منظر لـ «أزهار الشر» (٢٢٣)، وتظهر قصائد ١٨٥٧ هذه حسبا قلت، انشغالا بالعمار والاعداد الفني البالغ الخصوصية: ولا يقل عن ذلك بأهمية أن تكشف اختلاف التقنيات والنتائج بين النظم والنثر. وسأحاول الإشارة إلى ما يتعلق بقصائد «نصف كرة في خصلة شعر» و«دعوة إلى السفر» و«جافز مزدوج» (٢٢٤)، باعتبارها ذات أهمية كبيرة، لا بالنسبة لدراسة «بولدير» فحسب بل أيضا لدراسة قصيدة النثر، واحتمالاتها ومخاطرها.

قصائد نثر و قصائد نظم

ليس مؤكدا أن «خصلة الشعر» (النظومة) قد سبقت «نصف كرة في خصلة شعر» (٢٢٥)، لكن الموضوعات الشعرية واحدة، ورغم هذا يفتض الصور ونفس الاشارات، ونفس النغمات ينجم النظم والنثر في إصدار أصوات مختلفة، كما يكتب «كريبية» و«بلان»، اللذان قاما في طبيعتهما المحققة من «أزهار الشر» وبطريقة شديدة التحديد بالمقارنة بين النصين (النصوص الثلاثة بالأحرى إذ تحتوي «نصف كرة في خصلة شعر» على بعض الآثار الواضحة للغاية من «عطر غراشي»؛ وهي قصيدة سابقة هذه المرة ولا شك على قصيدة النثر) (٢٢٦) وتكشف هذه المقارنة تماما مسيرة الشاعر المزودجة الذي ينحو أحيانا نحو القصيدة ويستعير من النظم بعض الأدوات الشكلية (الآزمة، سجع، جناس، ترتيب في مقاطع غنائية)، ويقف أحيانا على النقيض ضد الأساليب الشكلية وتماثلات الإيقاع والرواثة الشعرية، بما يسمح بالتالي بهدمسات مفرسة لا يستطيع الشعر أن يتحملها دون انفجارات تصوييرية خاصة، (٢٢٧)

ولا شك أن النثر لا يمكنه أن يفكر في منافسة الشعر على أرضه الخاصة به أرض النظم: فنسجه الأقل انشدادا يمنعه من إبلورات معينة وتراكيب ساطعة معينة، وفي مواجهة هذه القصائد المنظومة التي يعتنق فيها «ج. رومان» عن حق الكثافة التي لا نظير لها، (٢٢٨)

شعور زرقاء، وسراق من الظلمات الممدودة، تمنحوني لأزورد السماء الهائلة والمستديرة.

يكتب «بولدير» بشكل مسطح إلى حد ما: «في لا نهائية شعرك أرى تالقي لا نهائي للآزورد الاستوائي» فيلغي الصفة الدهشة زرقاء (٢٢٩) وصور السماء الهائلة والمستديرة التي كانت تحدد جيدا «قبة السماء هذه التي كثرت ما ذكرها «بولدير» (٢٣٠) وعلى نفس النحو وأمام إشارات تصويرية عن «الساعات الحسوسة للميناء، بين أنبية الزهور والقلل المنخفضة» (إنه السفر إلى جزيرة موريس) أي ثراء معنى وإيقاع في هذه

المهددات اللانهائية لوقت الفراغ المعطر

حيث ينجم «بولدير» في أن يحشد في المساحة الضيقة لببيت من اثنتي عشرة تقعية توليفة من العطر، والحركة والاحساس بالكسل والشعور بالانهائي: «مكتفة بلا نظير» ، بالتاكيد لكنها بالأساس خلق لـ «كلمة شاملة، وجديدة»، كما سيقول «الاراميه» (٢٣١) حيث تعدد الإيحاءات وصوتيات الكلمة المترابطة وتمتدج بلا انفصال، خالقة بذلك موضوعا شعريا جديدا والنثر وخاصة «بولدير» التحليلي عن عدل لا يمكن أن يستفيد من توضيح كهذا. وعلى الجهد الإبداعي أن يتوجه نحو بنية القصيدة ككل (والقصيدة القصيرة للغاية بالضرورة)، كي يخلق منها كلا، وحدة متسجمة ومكتفة. هنا يلجأ «بولدير» من أول القصيدة حتى آخرها إلى استدعاء لـ «أفكار» (تجسيد الذكريات الغريبة في الشعر) و«صور» (صورة المحيط مثلا، تمتد عبر استدعاء «ميناء» و«شواطئ») و«كلمات» و«صوتيات» (تكرار كلمة «خصلة شعر» وهي مهدشة بشكل خاص، و«إيقاعات» (يتم خلق الإيقاع هنا عن طريق البدايات المتشابهة، مثل بناء وإصانة المقاطع و«٥» مع نوع من الخلطة في المقطع الأخير، نوع من توضيح الإيقاع في بؤرة شعر الحارة... في ليل شعرك... على ضفاف شعرك الزغبية».) وكما في قصيدة النظم، تنتهي قصيدة النثر باستدعاء للعلاقة - souvenirs - chevelure شعر / ذكريات (اندماج الطموح بالمجرد: «أكل الذكريات، ترد على التعبير الجميل للبلدية: «كي أهرز ذكريات في الهواء»)، ولأردنا... لدى المقطع الأخير من القصيدة المنظومة الضميمة والمقطعة سـ تي تقصيل هذه الجملة الأكثر ألفة وحميمية في آن: «عندما اعترض شعرك الطبع والمتنرد، يبدو لي أنني أكل ذكريات.

الجدير بالذكر فضلا عن ذلك أن نفمة البوح الحميم والشخصي التي تتبناها قصيدة النثر (لاحظ وغرة الصباغات الشخصية المم، أجد ثانية، الخ...) والتي تجعل منها شيئا مختلفا تماما في النهاية عن قصيدة النظم التي تحظى بالثبات الصوتية والاستدعاءات البراقة وذلك رغم أن الموضوعين مركبان. فالنظم الشعري يميل إلى الالفاظ الصاخبة، الفخية أو العتيقة: وغابة معطرة، في الذهب وفي «تموج النسيج»، «عنق، كسل، نشوة والمفردات في النثر أكثر بساطة (سفر في مقابل اندفاع بحار كبيرة

في مقابل بحر أبينوس، روائح في مقابل عطور) فالكلمات للموسيقى والتصويرية سائدة: «ريح موسمية جلد إنساني، آنية الزهور وتقل متعشة...» وتعين هذه المفردات الأكثر بساطة وتحديدًا قصائد «سام باريس» بالمقارنة مع قصائد «أزهار الشر» وبشكل أعم، فن النثر (ولا أقول النثر الشعري) بالمقارنة مع الشعر المنظوم. وعلى أية حال، فلا خلوشعر «بودلير» المنظوم - دلماً - من أوتاد معينة، وبعض الحشو وبعض التواءات الأفكار التي تقود إليها متطلبات الوزن والقافية: فجملته «عالم يكلمه، بعيد غائب، ميت خطابه إلى حد ما والترنح لا يلاطم، على وجه الإطلاق، فهو بالأحرى يبهده» (كما يقول النثر) ولئن أعود إلى اليد التي تبرز «الياقوت واللؤلؤ والياقوت الأزرق»، في المقطع الشعري الأخير... ولنرصد آخرًا أن «ضفاف» أكثر إيهاء بكثير من «طراف» (على الأطراف الزغبية لخصلاتكم اللتوية) الضرورية بسبب طول بيت الشعر.

لدينا هنا إذن شهادة مفيدة عن جهد «بودلير» المزدوج للهروب من ناحية من عبوديات ليست خاصة بالوزن فحسب لكن أيضًا بـ «النفعة الشعرية» والعبور من المناجاة الخطابية، إلى حد ما (أيها الشعر... أينها الخصلات!) إلى الوجود همسا (فدعيني أتنفس طويلاً... إذا ما استطلعت أن تعرفني...^(٢٣٧)) ولكي يضيف من ناحية أخرى بفضل قوة الرمز والبنية الحكمة للمنظومة شكل القصيدة العضوي قبل كل شيء على هذا الإيجاء البالغ الجمال.

وفي حالة «دعوة إلى السفر»، تستعيد قصيدة النثر عن عام ١٨٥٧ موضوعاً سبق متعاليته نظام عام ١٨٥٥ (يبدو أن الملهمه هي «ماري دوربان»^(٢٣٨))، بروح شديدة الاختلاف: فالفكرة الواردة ببساطة في دعوة الأولى عن التشابه بين المرأة والوطن (في الوطن الذي يشبهك)، تصبح الفكرة المنظمة الخلية الأم لقصيدة النثر: منذ بداية ظهور هذه اللازمة المستعداة بلا كلا: «حيث كل شيء يشبهك... فكل شيء يشبهك...» هذه اللوحة التي تشبهك، وصولاً إلى المقطوعات الشعرية الأخيرة، التي تطور الفكرة طويلاً، والأثير لدى «بودلير»، عن التطابقات^(٢٣٩) بين الإنسان والكون، فلنأخذ نرى الموضوع يتسع، ونمر من التشابه إلى الهوية المكتملة. وفي ختام هذا التصاعد يوجد «بودلير» أولاً من خلال رمز مزدوج وشعري المرأة بالوردة: (وردة بلا نظير تنوليب مستعداة، دالها مجازية هنا يجب للذهاب للعيش والأزدهار)، ثم يوجد فيما يعكس الكلمات الوطن بالمرأة هذا الوطن الرائع هذا الأثاث الفاخر، فإنه أنت، كما قال لها، «هذه الأنهار هذه القنوات إنها أيضاً أنت»، طريقة بلاغية؛ طبعاً هناك ما هو أكثر في فكرة التطابق هذه بين أصغر وأكبر ما في الكون، التي تنطلق من البعد الأعلى للوحدة الكونية، التي تستصحب فيما بعد النظرية الرمزية كلها^(٢٤٠). ولا تبدو في البلاغة إلا في مجاز الخاتمة، حيث تصبح الزوارق أفكار الشاعر التي تمضي نحو

«البحر الذي هو السلاهنائي»، ثم تدخل «إلى ميناء الليلال، أي «تعود مرة أخرى من اللانهائي نوحك». هذه المرة نشعر بالجهد في هذا التنسج الاستعاري الذي يحل محل اللوحة المضيقية والهادئة المستعدة في ختام القصيدة المنظومة.

وإذا ما كانت القصيدة المنظومة أرفع شأنًا فلا يرجع ذلك فحسب كما اعتقد أن إيقاعه الذي لا يمكن تقليده، والنتاج عن ترابيط الأبيات الفردية، وهذه الأرجحة التي وصف «ج. دي رينولد» سحرها^(٢٤١) وحاول «دوبار» «إعادة إنتاج أرابيسكها موسيقياً بل لأنها أيضاً تحقق انسجاماً نادراً في الإيحاءات والتصورات المنظمة لخلق عالم من الجمال الشهواني والهادي» عالم لا تتعكر فيها الروعة المثالية بأي استدعاء بالغ التحديد. أما الموضوع المختلف إلى حد ما الذي قدمه «بودلير» نثراً فكان بمقدوره أيضاً أن يبني عالماً منسجماً من التوافقات الرمزية فأى شيء أكثر شعرية للوهلة الأولى من فكرة إثراء لوحة محددة بالأصداغ والتوافقات الروحية؟ وهذه الاستدعاءات التي لا تنتهي للفكرة الرئيسية التي يتزايد تآكيدها دائماً لم تكن ملائمة لإبداع كل إيقاعي؛ والواقع أن أسباب فشل «بودلير» (النسبي) تعود كلها إلى سبب واحد: التطور فكل ما كان موحياً به ببساطة أو في ابتدائه في القصيدة المنظومة، يوجد مستعداً ممتلئاً بالتفاصيل وواضحاً في النثر فوطن الحلم المشار إليه في غموض نجده محد الموقع جغرافياً بالإشارة إلى «الفلورين»، وأزهار التوليب، والكلمات المجردة اللازمة للشهرة:

هنا كل شيء ليس سوى نظام وجمال

رفاهية وسكنية ونشوة

تتلقى تعليقاً غير متوقع... إلى حد ما - من خلال وصف «بلاد النعيم»

حيث تستمتع الرفاهية بأن تتمثل نفسها في النظام، حيث الحياة دسمة وعذبة في استنشاقها ومنها تستبدد الفوضى والصخب والمفاجيء، وحيث تقترن السعادة بالهدوء، حيث المطبخ نفسه شعري، ودمسم ومثير في آن.

وبعد! كان ذلك هو كل حلم الجمال الشهواني لبودلير. حياة مريحة، وهادئة مطبخ دسم ومثير^(٢٤٢). ويدلنا من إذانة المادية الرجولية أفضل أن اعتقد أن هذا الوصف لبلد، حيث كل شيء يشبهك، يا ملاكي العزيز، - كما يضيف الشاعر - لا يخلو من تهكم لأن من الملهم. ولا يقل عن ذلك حقيقة أن هذه السخرية غير المتوقعة وبالمثل المبالغة إلى أبعد حد في التفاصيل (في وصف المنازل إذ ربما حصل «بودلير» على بعض الذكريات من «مي»^(٢٤٣))، والميل إلى الاستطراد (بخصوص الحلم) أو الاستدلالات المجردة التي تسهب في التحليل، في حين أن الروح الغنائية تقوم بقبضات واسعة نحو التركيب^(٢٤٤) كل هذا يطيل القصيدة ويقدم فيها - على نحو ما - عناصر غريبة مستمدة من

لهو أكثر قابلية، من الشعر المنظوم ، لأن يعيد إلينا كل التعقيدات لا الخاصة فحسب بالعاطفة، لكن أيضا تلك الخاصة بالسوي الحديث : الاندفاعات والضغائن، الطموحات إلى اللانهاشي والشكوكية المحررة من الوهم، فبودلير يدخل الشعر كما قلت عن طريق قصيدة النثر «نبرات» نهكية جديدة، وسخرية، وقسوة وإذا ما فشل على الأغلب في محاولاته في شعر «تسكي» فإنه يبدو قديرا بالمقابل - عندما يعثر على موضوعاته الشعرية الأساسية - وعلى معالجتها نثرا بنبرات مختلفة، وأحيانا تستعصي على النسيان.

فهل يجب أن نؤكد من ناحية أخرى على الدور الذي لعبه «بودلير» في تجديد التعبير الشعري ؟ فاعتبارا من عام ١٨٦٢، بعد ما نشر في «لابريس» أكد «بانيغل» على «البرهان الهام» الكامن في اختيار النثر كشكل شعري:

أيها المجهنم أصحاب الأطوار الغريبة الذين يتخيلون أنه مع توازن معين في المقاطع اللفظية، وفي أرجاء المعنى، وفي التكرار المنتظم لبعض الأصوات، قد منحوا الامتياز الخارق لولادة كائنات!

هكذا كتب دون افتقار إلى تفخيم الكلام^(٢٤٦) و«جوتيه» الذي أقر عام ١٨٦٨ بأن «لغتنا الشعرية ليست مهياة على الإطلاق لتفاصيل النادرة والدقيقة وخاصة عندما يتعلق الأمر بموضوعات الحياة العصرية المألوفة أو المرفهة سري أن «قصائد النثر القصيرة تأتي في الوقت المناسب لتتلاق هذا المعجز»^(٢٤٧) ولإزاء قصائد «برتران» الصارمة كان «بودلير» يطرح مبدأ (ويقدم النموذج) لشكل سلس، متنوع بلا نهاية وقابل للمؤثرات الأكثر تنوعا، وأقل تصويرية من كونه موسيقيا. وستظهر أهمية محاولته بشكل أفضل، عندما تستلهم المحاولات المبذولة في زمن الرمزية من أجل تجديد الشكل الشعري، والعثور على خلف للشعر الكلاسيكي القديم، البالغ الصرامة «سام باريس» وتعلن أنها تنتسب إليه وتستدعي المقدمة / الخطاب المرسل إلى «أرسين هوساي» لتصبح - بشكل خاص - بيانا حقيقيا.

ولاشك أن قصائد «سام باريس» ذات قيمة غير متساوية تماما، لم يجهل «بودلير» نفسه ذلك، فقد كتب في ٥ مارس ١٨٦٦ إلى «ترويا» (قبل بضعة أيام فحسب من حادث «نامور» الذي وضع نهاية أخيرة لنشأته الأدبي) «آه! السام» أي غيظ وأي عمل شاق سببه في ! ما زال مستاء من بعض أجزائه، وعلينا أن نميز بين القصائد التي ظهرت في لابريس عام ١٨٦٢ والتي ما تزال تنتمي إلى مرحلة النضج والمقدرة الأدبية، والقصائد الأخيرة التي تنشر إلى طريق الانهيار والعجز عن الكتابة. وفي الأوقات الأخيرة لن يقوم «بودلير» إلا بتعديل القصائد القديمة (تغسق المساء والمشروعات على سبيل المثال)، أو استرجاع كتاباته السابقة في مذكراته (وهي حالة وعلة

النثر، وتعود «البلاوة الشعرية» ولا شك أنه سيكون شاقا وظالما أن نطبق على «بودلير» نتائج «يو» : «إنها المبالغة في التعبير عن «المعنى» الذي لا يجب إلا أن يكون موحى به، إنها طريقة التنفيذ والتبرار التحتي للكتاب، والتأثير المرئي والأعلى، الذي يحول الشعر المزعم للاستعلائين المزعمين إلى نثر وإلى أكثر أنواع النثر تسطيحا»^(٢٤٨). لكن، إذا ما كان نثرا «دعوة إلى السفر» ليس من أكثر أنواع النثر تسطيحا، فإنه يبدو لنا بالأحرى أشبه بجلجمة أكثر من كونه عملا جميلا، نثرا جميلا للغاية أكثر من كونه قصيدة^(٢٤٩). إن تكرار التعبيرات والأفكار التي بحث عنها «بودلير» عن عمد يظل غير كاف لمنح الوحدة والتماسك لهذه القصيدة الطويلة جدا، وهي على أية حال ملاحظة لا يمكن تعميمها على «سام باريس» حيث أفضل المصاحبة (صلاة اعتراف الفنان، لكل خرافته، نصف كرة في خصلة شعر، مجاسن القمر، إلخ...) هي أيضا أقصرها. هذه القاعدة المتعلقة بالقصيدة القصيرة - التي سبق أن عرضها «يو» والتي تمثل أحد القوانين الأساسية لقصيدة النثر - أثبتت صحتها إخفاقات ونجاحات «بودلير» وربما لن يكون من المبالغة على أية حال الاعتقاد بأن تنظيمه الشعري كان يتطلب - في النثر كما في النظم - أطرا مختصرة وصارمة إلى حد ما (في السوناتا، كتب إلى صديق: «لأن الشكل إجباري، تنبعت الفكرة بشكل أقوى»^(٢٥٠) . وبالنسبة له كانت حرية النثر خطرا دائما. خطر أكثر رعبا، وهو أمر واضح لكل ذي عينين في القصائد «الباريسية» ذات الشكل المفتوح والرايسودي عمدا، وأكثر خطورة أيضا بقدر ما لم يعد «بودلير» - الذي يشيخ والمستهلك والمرضى - قادرا على المحافظة في قصائده على نفس الصرامة الموسيقية. وفي الختام علينا في لحظة الحساب النهائي لـ «بودلير» أن نراعي جميع هذه العناصر.

٣ - حساب بودلير الختامي

جدة وأهمية المحاولة

الإخفاقات وأسبابها ميراث بودلير

«ساجي» لكم بشي، ما في الغد، ذلك ما كتبه «بودلير» إلى «هوساي» في أواخر عام ١٨٦٦، فيما يتعلق بسلسته الأولى من قصائد النثر،^(٢٥١) والتي أوليها أهمية مبالغا فيها ربما بسبب ما عانيته في سبيل إقناعها. أخيرا لكنني أعتز بوجود شيء جديد هنا كإحساس أو كتعبير. وعلينا في الواقع أن نضيف إلى رصيد «بودلير» جدة وأهمية محاولته في هذين المجالين، الإحساس والتعبير^(٢٥٢).

ولا يمكن أن ننكر أولا أن «بودلير» هو المبدع الحقيقي لشعر حديث ومديني، غني بالأحاسيس الجديدة، المتفردة حيث نراه يوحّد «العرب بالهزلي» بل حتى الرقة بالحق^(٢٥٣). والنثر الذي يفتن - على نحو أكثر دقة - بكل دوامات الكائن الداخلي

مزيفة، و«ضباع أورويل» و«الرامي الأثيق»، مثلاً) وتستمتع له أفكار قصائد بتضخيم الكومة الأولية. «لست إلا في القصيدة الستين، ولم أعد أستطيع الاستمرار» (٢٤٨)، ذلك ما يكتبه عام ١٨٦٥ إلى «ساست» - بوف - إن عجزه الذهني المنقطع، الذي حدثك عنه كثيراً، مثلاً حادثتي عنه، قد أصبح مستمراً أو شبه مستمر - ذلك ما سيقوله «بوليه» - «مالانزيس» إلى «أسيلينيو» عام ١٨٦٦ (٢٤٩). فكيف لا تحمل قصائد هذه الفترة الأخيرة علامة هذا العجز الإبداعي والجهود التي تبذلها؟

ومن المفيد أكثر أن ننبين الاخفاقات (أو شبه الاخفاقات) الناجمة في - «سام» - عن مفهوم «بودلير» نفسه. هذه الاخفاقات نفسها مفيدة لمؤرخ قصيدة النثر. وقد تحققنا ما سبق من أنها تنجم عامة عن بنية ضعيفة الأحكام، «رابسودية» عن نحو زائد، تخضع لصادفات الحدث بدلا من تتطابق للمادة طبقا لقوانين فنية وتنشوء بالاستطرادات نقاء الأرابيسك الشعري، إن سوء استخدام الاطالة وانقطاعات اللغة المعتادة أو دخول الشعرية في الشكل، كل هذا يرد القصيدة إلى النثر، ويرتخي التوتر العضوي الذي كان يضم جميع هذه العناصر معاً، لم تعد القصيدة تتبلور: لم يعد للمعجزة الشعرية من وجود، وستتسامل إن كان من الممكن استخلاص عناصر فنية قابلة للاستمرار انطلاقاً من مشهد الشارع، وأكثر مظاهر الوجود اليومية. لكن «بودلير» أجاب على هذا السؤال بنفسه في بعض «لوحات باريسية» من ديوانه «أزهار الشر» التي تعتبر من روائعه الأدبية. وما أساء إليه عندما كتب نثراً - أنه استفاد تماماً من شكل شديد الحرية، ومنفتح للغاية كي يتلقى منه كل الانغمات وكل الأنواع، بما فيها تلك التي تصل إلى حد الريبورتاج الصرف والبسيط، أو التأمل الأخلاقي هنا أيضاً علينا ألا ننسى الالتزام الرهيب للشاعر، الذي وعد بتسليم مؤلفه وبالكثافة والعشور على موضوعات أيا ما كان الثمن. وقتئذ وضع «بودلير» «بطاقة قصائد نشر» على قصائد هي في الحقيقة أقاصيص (الحبل، بورتريهات لعاشقات، موت بطولي الخ...) وثمة برهان حقيقي على قانون المجانية هذا الذي يقضي بالا تتوجه قصيدة النثر إلا إلى ذاتها وأن تصب في الثروة ما إن تبدأ في الحكى أو الايضاح.

وسنجد لدى ورثة «بودلير» («فرلين» و«هويسمان»، وعديد من شعراء الرمزية) الاستلهام المزروع من «سام» باريسيس: الاستلهام الغنائي، والميل إلى احلام اليقظة السوداء، والاستلهام المديني، والميل إلى الحكاية ولوحة التقاليد تعرية روح في مدينة كبيرة، وتعرية روح مدينة كبيرة. لكن الميل الواقعي والحكاكي سيتزايد الشعور به أكثر فأكثر، إلى أن يحول القصيدة إلى واقع متنوع حقيقي. ذلك هو الاتجاه الطبيعي لقصيدة النثر التي إن لم تقبل التضحية لتجنب الاخفاق بلا كلل فإنها سترتطم بالأرض.

وتعلم أن «بودلير» قد ترك في أوراقه قائمة طويلة للغاية لقصائد يجب إعادة تأليفها (٢٥٠). وفيها يقسم مشروعات قصائده إلى ثلاث فئات: «أشياء باريسية» و«تمييز الأحلام»، و«رموز وأخلاقيات» والفئة الثانية (قصائد حلمية) غير ممثلة في «سام» باريسيس المتوافر بأيدينا وهو بلا شك أمر مؤسف فإن يمكن العثور على مجانية وضرورة داخلية وبلا إحالة إلى العالم الخارجي، بل أكثر مما في الحلم (أو في الرؤيا) وفي الاشارة اللتان تتقاربان معاً؟ والحقيقة أن الحلم أو بشكل أكثر عمومية التشويه للمنظم للواقع يصبح بعد رامبو أكثر فأكثر حتى السريالية، أحد الانساق الشعرية الأكثر تردداً في قصيدة النثر. ونجد فيما سبق لدى «بيرتران»، تحت عنوان «حلم» نصاً عن حلم حقيقي إلى جانب أحلامه في اليقظة.

ولا نستطيع أن نعرف أي مظهر كان سيخذه «نص» الحلم عند «بودلير» لكن من العجيب أن نلاحظ أن العنوان الأول في قائمته «أعراض الخراب» قد توافر فيما يبدو على بداية انجاز تكمن في مقطع «أعاد، نادار»، نشره في نفس فترة مشروعات قصائد النثر (٢٥١). فهل يجب أن نرى فيها مثلاً يريد «كريبيه» و«بلان» ذكرى لـ «توماس الاكوينى»؟ (٢٥٢) لكن نص «بودلير» أكثر نثراً للغاية، وأكثر غموضاً بشكل خاص: إنه حقاً حلم «هيروغليفي»، حسب تعبير «بودلير» نفسه، حلم «يمثل الجانب فوق الطبيعي للحياة» (٢٥٣).

أعراض الخراب. أبنية هائلة، الواحد فوق الآخر شقق غرف، معابد، أروقة سلام مصارين عوراء، مقصورات، فوانيس ينساب، شقوق، تصدعات. رطوبة صادرة من خزان ماء يقع بالقرب من السماء فكيف نحذر الناس والأمم؟ لنحذر همسا أكثرهم نكاه.

في الأعلى يقرقع عمود وطرفاء يبدلان من موضعهما. ما من شيء قد انهار بعد. لا أستطيع العثور على المخرج. أبسط ثم أصد ثانية. برج متانة لم أستطع أبداً الخروج أسكن دائماً في مبنى سينهار، مبنى صنعه مرض خفي. أخمن داخلي لاسلي نفسي. بما إذا كانت الكتل الهائلة من الحجارة من الرخام من التماثيل من الجدران التي ستصدم بشكل متبادلي سيصيبها تلوث شديد من هذا الحشد من الأدمة، من اللحم البشري والعظام الميتة المفتة

وينتهي المقطع بهذه الكلمات، كنوع من ما بعد الكتابة. «أرى أشياء رهيبية في الحلم، إلى حد أنني أحياناً لا أريد أن أنام بعد ذلك أبداً، إذا ما تأكلت أنني لن يصيبني التعب البالغ»، هي - في الواقع - رؤيا أصيلة للحلم «من هنا تكمن أهمية العنصر المصري، والأشياء الغريبة، والأفكار المستحذرة». وما يمكن أن نسميه بمنطق البعث (الذي كاله بودلير المديح في حلم أسيلينيو) (٢٥٤). وقد سبق لفرقال أن سلك هذا الطريق المظلم، سعياً إلى أن يجعل من الحلم وسيلة للكشف، ووصل في ضوء

لا بد من الرجوع الى المقالة كما فيما يتعلق بشعر «بودلير الباريسي».

وإذا ما كان يقدم قصائده النثرية - الى «هوساي» - «وباعتبارها شيئا مسليا» (خطاب الى هوساي ، رأس السنة ١٨٦١). فلأن ذلك كان ضروريا لنشرها في «لاريس» التي كان يديرها «هوساي» ، وتفتد.

وقد حكم سانت بوف «على هذا التعبير الأخير بعدم المصواب

عنة جنونه الى حد أن شهد «تفتسح الحلم في الحياة الحقيقية»^(٢٥). ومن للدعش أن نرى «بودلير» وهو يعتبر الحلم - بدوره - لغة «هروغليفي»^(٢٥١).

لكن نص «بودلير» الذي لا يمثل سوى تخطيط بالتاكيد جمل إضمارية ، إشارات ميتورة، ينهلني على نحو خاص بإيقاعه البالغ الخصوصية ومظهره اللعيف ، اللامات الى حد ما والأقرب الى أسلوب المذكرات الشخصية منه الى قصائد النثر وأيضا بطابعه الرؤيوي ، هذا المعمار الخيالي وهذه السقالات... كل ذلك وأيضا زعزعة الأبنية وهذه الشقوق ، وهذه التصدعات، وهذا الانهيار الوشيك سيتخذ حياة وجسدا ويمتلك وجودا أدبيا خاصا : والاسم الذي نقره فيما بين السطور، عبر صفحة «بودلير» هذه التي لا تكاد تشبه أعمال «بودلير» . هو اسم «أرتور رامبو».

ولا شك أنه ليس شئ ما هو مشترك بين قصيدة النثر لدى «بودلير» وقصيدة النثر لدى «رامبو» ، لكن رغم كل شيء فتمة رابطة روحية بينهما، تجعل منهما كما سبق أن قلت، «مترتين» للشعر الجديد، وتفسر لماذا يرى «رامبو» في «بودلير» (الذي سيتدرب كي يصبح رائيا) «أول الرائيين ، ملك الشعراء ، وربا حقيقيا. وهذه العملية السحرية حيث يصبح الشعر وسيلة للقبض على جانب من الواقع الخفي والأساسي ، الذي يهرب من العقل الاستدلالي لاشك في أن «بودلير» قد حقق نجاحا فيها من خلال قصائد النظم باكتر مما في «سام باريس» ، وعلى النقيض، فلن يحقق «رامبو» ذلك حقا إلا في لصائد «إشراقات» النثرية.

هوامش الفصل الأول

قلمي المتعدد يستمتع بكل زائلكم

وروحى تتألق بكل فضائلكم

- المثال، شيطان الضلال، في صانع الزجاج الرديء، أو «هوب - فروج» في «موت بولوي».
- ٤٦ - «ترويو»، في ١٩ فبراير ١٨٦٦. أنا سعيد إلى حد ما به سام، وعلى العموم، فهي «أزهار الشبر، مرة أخرى، وإن يكن بكثير من الحرية والتفاصيل والتكبر». ونعلم أن حبات «نامور» قد أنهى - بعد ذلك بشهر واحد - من «سام باريس».
- ٤٧ - إهداء «قصائد النثر» إلى «فوسايي» (OEuvres, t.1, p. 405).
- ٤٨ - إهداء إلى «فوسايي»: «من محافظة المدن الكبرى بشكل خاص، وتقاطع علاقاتهم التي لا تحصى، يولد هذا المثال الطافي»
- ٤٩ - «الزواج» إلى «فوسايي»، ديسمبر ١٨٦٦. (éd. Crépét, p. 224.)
- ٥٠ - في إعداده، يشبه «بولير» دوانه بغيران تمسك كل شريحة tronçon منه حياة مستقلة
- ٥١ - «نصف كلمة مذكرات خاضعة (Journaux intimes, t.2, p. 647) عن التوسل للزواجين، واحد منهما إلى الله، والآخر إلى الشيطان». والموجودين لدى كل إنسان (قارن ببخشية «بنديكتا» الزوجية في «أي منهما الحقيقي»)، وقد ظهر الاختلاس بالازواجية مع الرومانسية وغير «موجود» - في مقدمة كرومويل - من هذا الشعور بالازواجية في اللفظ مشابهة، ترتبط بالفكرة المسيحية عن الإنسان المزدوج. l.homo duplex.
- ٥٢ - «قارن مع سبق» ص ٧٢.
- ٥٣ - Notice sur Maurice de Guérin (OEuvres du M. de Guérin, publiées par Trébutien, Didier, p. xix).
- هذا الشعر يتوافق مع كل انتقادات الحديث الصميم، كما يقول.
- ٥٤ - Penés de Joseph Delorme, xv111 (Poésies complètes de Sainte - Beuve, p. 155).
- ٥٥ - Cassagne, Versification et Métrique de Baudelaire, Paris, 1906p. 49.
- ٥٦ - «١٨٦٨» (OEuvres, t. 1, p. 146).
- انظر: «أدب» وأدب «مهمة» التي ذكرها «بروس» في The cult of Beauty in Charles Baudelaire, Columbia University, New York 1929, p. 254 «موسيقى كانا يعدانها»، في الصوت» (OEuvres, t. 1, p. 176).
- ٥٧ - (OEuvres, t. 1, p. 193).
- ويقول «ج» دي ديونل «إن عدم اتساق هذا البيت يشير جيداً إلى التردد والتراجع أمام المفردة التي لا قرار لها» (Charles Baudelaire, Crés, 1920p. 356, note 4).
- ٥٨ - سبق ذكره في ١٠٩ والفريق ب استخدام شكل طنان وموزون لوصف الجراحين الرحمة مالوفة يؤكد من لتلخيص التفرقة
- ٥٩ - خطاب إلى «سانت - بولف»، ١٥ يناير ١٨٦٦.
- ٦٠ - يستخدم «رامبو» هذه الصيغة نقلًا عن «المارتين»، أما «بولير»، «ملك الشعراء» فإنه يجد «الشكل الذي امتدحه في نفسه مسكيناً» (خطاب إلى «ديميني» في ١٥ مايو ١٨٧١, OEuvres, éd. de la Pleiade, p. 256-257).
- ٦١ - «فصائل»، وحسب «ديلافاي» فقد كان يعرف - رغم ذلك - «فصائل» «بولير» التفرقة (انظر: «فيما بعد» ص ١٦٢، ملحوظة ٦٢). لكننا لا ننتشر - رغم هذا - على أية إشارة في مراسلاته إلى حد أن تظل شكوكنا قائمة.
- ٦١ - Bilin, Introduction aux petits poèmes en prose, Fontaine, Février 1946, p. 288.
- ٦٢ - Daniel - Rops, Introduction aux petits poèmes en prose, éd. Belles - Lettres, p. xx.
- ٦٣ - حول هذه المسألة، يلتقي «جوستاف» من «س» Préface

- Les Consolations (1830), Dédicace à V. Hugo - ٢١ (OEuvres complètes, p. 202).
- Note a Monsieur Jean, p. 302. - ٢٢
- Vie de Joseph Delorme, Poésies complètes, p. - ٢٣ 11.
- ٢٤ - Joseph Delorme (Poésies complètes, p. 93).
- ٢٥ - المرجع السابق، ص ٨٥ والأشارة إلى «مترقيات Orientales» و«أنشيد وقصائد غنائية Odes et Ballades» بديهة هنا
- ٢٦ - فيما يشبه «جوزيف ديورم» على طول شارع الكبير، يخترقه «شعور» لا يمكن تحديده بوجوده الناقص، (Poésies complètes, p. 11).
- ٢٧ - Les Veuves (OEuvres, t. 1, p. 442).
- ٢٨ - Id., p. 443.
- ٢٩ - Le Tir et le Cimetière, id, p. 482.
- ٣٠ - Le Vieux Saltimbanque, id., p. 425.
- ٣١ - «بقارئ البهجة، الثاني من «المعرفة للزوجية La Chambre Double» هذا الكوخ القذر، ذو الأثاث المزجج، المترب المهشم، حيث تنتشر «رائحة» تدعى «عن تقطع بما لا أعرف من علوة مقررة إنها غرفة الشاعر». 1,410. (OEuvres, t. 1, p. 634).
- ٣٢ - Eussées (OEuvres, t.2, p. 634).
- ٣٣ - Joseph Delorme, Pensées xx (Poésies complètes, p. 157).
- ٣٤ - Les Petites Vieilles (OEuvres, t. 1, p. 102).
- ٣٥ - «قارن - بالعجائز السبعة» الألفاظ تتناسب كل مكان مثل النسخ» G. streit (Die Doppel motive ص ٢٠٢ «في شيرت Doppel motive» in Daudelaire's Fleurs du Mal und Petits Poèmes en Prose, 1929, p. 107.
- مع الموقف الشديد الاختلاف للشاعر، في النثر: «أنشيد بالرغبة في فهم هذا المفرد»، (Chacun sa Chimère, t. 1, p. 412) وفي الشعر «هل سيكون في دون أن أموت أن أتمثل الشاعر؟» (Les sept vieilles, id., p. 102).
- ٣٦ - «والعنون نفسه ب«حلم باريس» - الذي يصف عالمًا مجردًا، «معدينا» لذي دلالة وفي مواجهة هذا الإبداع المصطنع، فإن «علم الغرفة المزدوجة» في «قصائد النثر» - ليس إلا وصفًا لواقع أضلعت عليه المثالية.
- ٣٧ - «قارن في «البهجة» ... قصر جديد، وسفالات، ومجمعات سكنية، ضواوح قديمة، كل شيء يصعب - بالنسبة لي - مجازاً» (t.1, p. 99).
- ٣٨ - Aune Passante, p. 106.
- ٣٩ - Les Aveugles, p. 105.
- ٤٠ - Les Petites Vieilles, p. 102.
- ٤١ - مشروع «مغامرة» والطباعة الثانية (يرجع تاريخه إلى ١٨٦٠، تقريباً (OEuvres, t. 1, p. 229).
- ٤٢ - «من «أدب» ل«شعر» - روحه - «عمل كل هذا الصلصال وهذا الذهب اللؤلؤ» (Poésies complètes, p. 242).
- ٤٣ - «قارن في «الغريب» و«المعرفة الزوجية» و«مستكبره» و«الحصاة والسحب» إلخ... وقد بحث «دانييل» - رويس - عملية هذا «الهوب» في العلم غير الواقعي، مرجع سابق، p. xxv11 Introduction.
- ٤٤ - ١٨٦٥ مارس ١٨٦٥. (Poèmes en prose, éd Crépét. p. 240.)
- ٤٥ - «ملاحظات جديدة عن «مجازير» Préface des Nouvelles Histoires extraordinaires).
- ٤٥ - ومن المستحيل - عند قراءتهم - ألا نفكر في تأثير «مبادر» أو غير مباشر، لبعض القصص، هو، سواء في التمتع أو في التفكير - على سبيل

- La Morale du Joujou (Oeuvres, t. 2p. 139). - ٨٤
Le Joujou (Oeuvres, t. 1). - ٨٥
Petits poèmes en prose (Oeuvre de la Plume, t. 3, Conard, 1929, p. 300).
Le Confiteur de l'Artiste (Oeuvres, 1, p. 407). - ٨٧
Les Veuves, t. 1, p. 412. - ٨٨
Joseph Delorme (Poésies complètes de Sainte - ٨٩
Beuve, p. 61)
Le Vieux Saltimbanque (Oeuvres, 1, p. 426). - ٩٠
٩١ - يستعيد «بولير» هذا التكبير من «بيو» ويورده في مصطلحات حول
«يو» المستخدمة كمقدمة لكتاب Nouvelles Histoires
٩٢ - انظر من ١١٤ من هذا الكتاب.
Les Projets (Oeuvres, t. 1, p. 445). - ٩٣
٩٤ - نشرت هذه القصيدة في Le Présent عام ١٨٥٧. ثم في
Revue Fantaisiste عام ١٨٦١ قبل إعادة نشرها (معدلة) عام ١٨٦٤. في
Revue de Paris, t. 1, p. 467. اكان «بولير» الذي
لم يعد باستطاعته تقديم أعمال لم يسبق نشرها - يرم نفسه، بهذه
التعديلات، بأنه ما يزال ينتج أعمالاً إبداعية»
٩٥ - نستطيع أن نلقي بها التغييرات - المصائب تماماً، على نحو مثير -
الموجودة في «الحبل» وللاعب كيريم» (أعاد طبعه البلايا نشر النص
الأول)
٩٦ - خطاب إلى والدته ٣ نوفمبر ١٨٦٤. وقد كتب في ١١ نوفمبر ١٨٦٥
«القليل الذي أنجزته إنما هو نتاج عمل اليأس». الواقع أنه لا يكاد ينتج
شيئاً تقريباً. «لأنه يجزئه الذهني للقطيع الذي سبق وحذنتك عنه كثيراً،
ثملاً حادثتي منه، وقد أصبح مستعداً أن شيء مستمر، ذلك ما سيكتب
«بولير» - مالايس «عام ١٨٦٦» (ذكره «ج» كيريم» في طبعته من
«بولير»، Oeuvres, t. 3, p. 245).
٩٧ - مثلاً يفضل الفنان أن يملكون خيالا. Oeuvres, t. 2, p. 230
٩٨ - في مقدمته لكتاب Nouvelles Histoires extraordinaires
انظر من ١١٢ فيما سبق.
٩٩ - Fussées, Oeuvres, t. 2, p. 627.
١٠٠ - قارن بما سبق، ص ١٠٩.
١٠١ - نشر «لوفيفر» دوميه - الذي مول L'Artiste من عام ١٨٤٥
إلى عام ١٨٤٧. ١٣ قصيدة نشر مستقلة فيها من «مسلوات دير الوادي
المستأجرة» (انظر من ٩١ فيما سبق)، ويرجع مؤلفه «كتاب الجوال» إلى
عام ١٨٤٥. فهل عرف «بولير» شخصياً وعندما سألت «جان كيريم»
عن ذلك أجابني - قبل وفاته بعام - بأنه لم يجدي دليل على ذلك، مما
يعني أنهم لم يعرفا بعضهما البعض ككتاب: كان «بولير» محط الأنظار
يفضل موهبته، وفوليفر، بفضل ثروته ورغبته في الظهور ورعايته
للأدباء التي كان يكذب من أجلها، وأيضاً لما لا نوافق على أن موهبته
كانت ذات قيمة». ويلاحظ «كيريم»، أنه من المحتمل أن يكون الرجلان قد
تقابلوا في «لارتيس».
١٠٢ - «للمحاولوا» - اتهم أنفسكم، أيها الصديق العزيز - أن ترجعوا
مرة صانع الزجاج الثاقبة إلى «أغنية»، وأن تمهروا - في نثر غنائي من
كل الإحجام الحزنة التي ترسلها هذه الصرخة حتى السقائف عبر أعلى
ضباب في الشارع. L'Artiste, Oeuvres, t. 1, p. 406.
Crepel, Notes de l'édition Conard, p. 272. - ١٠٣
١٠٤ - ورسم هذا، يذكر «في» في «شافلوري» من بين الأسلاف
الحتملين لبولير، Bruxelles, 1926, p. 158.
١٠٥ - عن ختام «فانتازيا الشتاء» (martinon, 1847):

- Premiers Poèmes, Mercure de France, 1897, p. 20.
و «أ» كوليفر، Les portes d'ivoire, Plon, 1948, p. 198-199.
على التقييد من «راي» «داتيل» - رويس». «القصيدة الحقيقية
هي التي يخلقها النظم، وليس نثر «بولير»
١٤ - Blin, article cite, Fontaine, févr, 1946, p. 284.
Mallarmé, le Mystère dans les Lettres - ١٥
(Oeuvres Pleiade, p. 362).
١٦ - «قليبي» يعزى (Oeuvres, t. 2, p. 668).
Salon de 1859, IV (Oeuvres, t. 2, p. 232). - ١٧
تذكر «بولير» - «توبل قليل» كلمة «هيكلاكروا» : «الطبيعة ليست سوى
قاموس» (ص ٢٢).
Eod., t. 2, p. 230. - ١٨
١٩ - نعلم تفصيل «بولير» - لم نخط الأرابيسك» (قارن «مصولجان
بارخوس»، ورسم الأرابيسك هو الأكثر مثالية من الجميع،
(Oeuvres, t. 1, p. 467). والكلمة - وقد استخدمت بصدور لوحة أو
قصيدة، تستلكن كليات أكثر تعقيداً - ليست دقيقة في الاطلاق لكنها
تمتلك على الأقل ميزة استبعاد فكرة أي معنى غلظاني أو فلسفي، كما
لا يبرر سوى المنحني، «الخطأ المحظوظ» إلى هذا الحد أو ذاك - في
القصيدة أو اللوحة.
Salon de 1859 (Oeuvres, t. 2, p. 231). - ٢٠
Eod. loc, p. 226 - ٢١
٢٢ - هاتمان القصيدتان تاملان رقمي ٢٢ و ٢٣ في طبعة ١٨٦٩، بعد
استعادتهما وتعديلهما.
٢٣ - خطاب نشره «كيريم» و«بلان» - Notes critiques من
طبعته، «أزهار الشر»، t. 463, Corti, 1942.
٢٤ - إن العنوان الذي أطلقه عام ١٨٥٧ - على قصائد النشر المنشورة في
Le Présent
٢٥ - القصيدة الخامسة «ساعة الحائط» توحد موضوعين متكررين في
«أزهار الشر» «القط» و«هروب الزمن».
٢٦ - سبعة مقاطع من نفس الطول تقريباً مما لدى «برتران»
٢٧ - في مقارنتهما بين المقصودتين المنظومتين والنثر المستلهم منهما
(«عطر غرابي» وخصلة شعر)، t. 336 - 337 Blin, article cite,
Corti, 1942, p. 287.
Fontaine, Février 1946, p. 287.
٢٨ - في مقال Constitutionnel 20. 1. 1862. حيث يتناول
«الجواهر bijoux»
٢٩ - المصطلح من ١ إلى ٢٠ المنشورة في La Presse عام ١٨٦٢
تتمسك هذه القصائد الأربع عشرة غير المنشورة من قبل، وقصائد عام
١٨٦١ الثلاث، وثلاث أخريات بتاريخ ١٨٥٧ (ساعة الحائط، ونصف
كرة في خصلة شعر، والدعوة إلى السفر) والواقع أن «بولير» قدس
«موساي» أكثر من عشرين قصيدة، ولكن لأسباب غير معروفة جيداً -
أوقف نشرها في La Presse (انظر ملاحظات «كيريم»، Oeuvres de
Baudelaire ed Conard, t. 3, p. 229 - 231).
تضمنها الورق الذي ظل في الطبيعة؟ لا ندري
٣٠ - انظر فيما سبق - الخطاب الوجه إلى «هاتمان» - يوف، سبق ذكره،
ص ١٠٦.
٣١ - يستعيد «بولير» التمييز الذي وضعته السيدة «كرو» بين الخيال
البنياء والوهم 229, t. 2, p. 229, Oeuvres, IV, Salon de 1859.
٣٢ - قارن: L'homme - Dieu, L'Articels, IV, Paradies
«الكلمة الأرسودية هي التي تحدد جيداً مجرى أفكار موحى به ومحمك
بالعالم الخارجي وصدقة الطروف» (Oeuvres, t. 1, p. 303).
٣٣ - ذكره «بولير» - Oeuvres des Nouvelles في
extraordinaire

قارن بما سبق، ص ٩. ومن للمفيد أيضاً - أن نذكر، ما دمت قد تحدثت عن شعر بودلير التسكيكي أنه إذا كان لوفيفر - دوبييه قد ألف كتاب الجوال فإن بعض الصفات أو الانشيد الغنائية الثرية لسانفوري قد جمعت تحت عنوان وتخطيطات غابر سبيل Croquis passant وسنجد في أعماله المنشورة بعد وفاته، تحت عنوان "Champfleury inédit (Clouzot, 1903

لقد ترمزها كثيراً في النثر الشعري في حقبة بودلير. Chien - Caillou, Fantaisies, Martinon, 1947, p. ١٠١-23.

١٠٧ - انظر ص ٨٧ فيميسين
١٠٨ - كتب بودلير مقدمة Les Martyrs Ridicules المنشور عام ١٨٦٢، وهو كتاب - كما يقول - ذو حيوية حاقدة، حيث تمارس البصرية بشهوة حسية (OEuvres, t. 2, p. 569).
١٠٩ - OEuvres, t. 2, p. 451.

ونظم أن بودلير قد فكر لفترة في أن يسمي قصائد الثغرية قصائد (ثورية) poèmes lycanthropes، إشارة إلى «ميتروس بوريل المريض بجنون الدينية جنون يجعل المريض يعتقد أنه ذئب (م)

١١٠ - مقال عن «مدام بولاري» OEuvres, t. 2, p. 633
١١١ - مقال عن الحياة المزدوجة La Double Vie, OEuvres, t. 2, p. 454). ولنذكر - بهذه المناسبة - أن بودلير كان يتويج أن يخصص «الحلم» جزءاً كاملاً من قصائده الثغرية (قارن في مشروعات مجموعة OEuvres, t. 1, p. 680).

١١٢ - انظر ديوان «الحياة الثانية» لـ «أسيليند» وبشكل خاص قصيدة «الاربيكة»، حيث ينتهي الحال بأحد الأشخاص إلى الحياة خارج الواقع تماماً. وسلاحظ - في القفزة - حدائيتها، نتاج «أسيليند حول تناقضات العلم، والتضيق الذي تتلفاه من اللثام وهو ما يجعلنا نعتقد في ملكات أو الأفكار ذات نسق خاص وغريب عن عالمنا. (La Double Vie, Poulet-Mallais, 1858, p. 172).

١١٣ - OEuvres, t. 2, p. 633
ونسطيع القول - فيما يتعلق بودلير - أن ما فوق الطبيعة محسوسه أكثر في «أزهار الشر» وأن السخرية (المرتبطة بـ «طريقة تفكير شيطانية») مصورة أكثر في «سام باريس»

١١٤ - «تلبسي يتعمر» تحت عنوان «ملاحظات قيصة "Notes précieuses, ولكن أبداً شاعر، حتى في النثر، OEuvres, t. 2, p. 669.

١١٥ - Salon de 1859 (à propos de la MFantaisie") OEuvres, t. 2, p. 250

١١٦ - انظر في «ملاحظات جديدة عن بوء المستخدمة كمقدمة Nouvelles Histores extraordinaires للملاحظات المترجمة من Poetic Principle

١١٧ - انظر الصفحة السابقة، ملحوظة ١١٤. ومنذ عام ١٨٥٥، في بحثه عن جوهر الضحك، يطور بودلير فكرة أن «الضحكة شيء شيطاني» (OEuvres, t. 2, p. 171).

١١٨ - هكذا في «الساعة الواحدة صباحاً، أيها هي الحقيقة»، «الحصاة والسحب»
١١٩ - تحت هذا العنوان ظهرت - في الأول من يونيو ١٨٦٦، في La Revue du XIX siècle قصيدتان: «العمة المزيقة» و«اللاعب الكريم».

١٢٠ - Charles Baudelaire, dans la Revue de Paris, 15 Avril 1921, p. 749.

١٢١ - فيما يتعلق بجملة: «الاشارة أنه كان يثاق روسيا جزيرة، يذكر - وج - كريبية، وتكلمات بودلير» على «فيمايان»، الذي كان يتحدث عن دفن «شانتوبريان» في الخليج الكبير (إنه يثاق الجزيرة تركيا) ويستعيد - فيما

يتعلق بقبضات اليد المنوعة دون أخذ «الاحتياطات بشره القفازات - جملة من Fussées - «كثير من الأصداق» كثير من القفازات - خوفاً من الجرب». ويمكننا أيضاً أن نذكر، فيما يتعلق بالفرقورة sauteuse التي تطلق نفسها فيفوس، تكلمات بودلير على «مدج جانين» الذي يتحدث عن «لوكونت دويل» OEuvres, t. 2, p. 605. وفيما يتعلق بمدير المسرح الذي يقتر على الساعان أن يتعاون مع «أغبي وأشهر مؤلفيه يقول بودلير» في خطاب إلى «الندة - ميوي» في المسرح وأحترق الشديد إلى حد أنني فكرت - كي أخضر المهمة - أن أتوجه إلى أشهر وأغبي متعامل يمكن العثور عليه (٢ نوفمبر ١٨٦١).

١٢٢ - حول «استحسان» هذا - يذكر -م - روف، في كتابه الحديث عن L'Esprit du mal et l'esthétique baudelaire, Colin, 1955, p. 363. مبيدو : هذا أن التفرز من الانسانية ما هو إلا عرض للإدانة التي يجعلها لنفسه

١٢٣ - إنه يلوم «كلايد» على بعض نوبات الحساسية: «إن اسمي الفن يمكن أن نأخذ بآردين ومنظفان - فناتير الرب يتم مضاعفته (بهذه OEuvres, t. 2, p. 571).

١٢٤ - مقال مذكور، Fontaine, Février 1946, p. 297.
١٢٥ - قلبي يتعثر OEuvres, t. 2, p. 648
١٢٦ - مقدمة Nouvelles Histoires extraordinaires ويقول «بوء» في «البحا الشعري Poetic Principle - أن القصيدة لا تستحق هذا الاسم إلا بقدر ما تنير في الروح، وهي ترقى بها إلى السامي (ترجمة La lou, Charlot, 1946, p. 13).

١٢٧ - فيما يتعلق بالوجه القرمز والتهوس الجسدي، نرصد - أيضاً - تغيير «صمخ صمخ» عند الحديث عن الصغير الملتحق OEuvres, t. 1, p. 460-1.

١٢٨ - OEuvres, t. 1, p. 491 - 487.
١٢٩ - استخدم التعبير - وهو مستمد من «بوء» - في مقدمة N.H.E. وتمت استعادته في مقال عن «ت. 2, p. 467 OEuvres, t. 2, p. 467.

١٣٠ - من المستحيل بالنسبة إلى «أي حال - أن أقول لماذا كنت صائداً. تجاه هذا الرجل السكين بقدر مساجي» واستبدادي OEuvres, t. 1, p. 416.

١٣١ - Anthologie de l'humour noir, le sagittaire, 1940, p. 74.
١٣٢ - «بوءيتون - الذي يريظ، عن حق تماماً، ندابة بودلير بحذلقته - يذكر بعض المبادئ الأخلاقية المستمدة من «سهم ناي» Fussées، والتي يمكن تطبيقها بدقة على مفهوم بعض قصائد «سام باريس» - «الحكي عن الأشياء الكوميدي بطريقة خلابة» OEuvres, t. 2, p. 628.

١٣٣ - «إن عدم الانتظام أي غير المتوقع، والمفاجأة، والدمعة، هي أجزاء أساسية وخصائص للجمال» (Id., p. 631). - وجدي باللائحة أن «بودلير» - حسب الترتيب التاريخي - هو أول مؤلف لقصائد النشر يتم ذكره في هذه المقتطفات.

١٣٤ - يسخر بودلير - في قصيدة «المرزلة» من هذه الكلمة المتداولية في لغة القرن (قرن) الجميلة، OEuvres, t. 1, p. 444.

١٣٥ - مقال -دج - بوردين، الفيجارو، ٧ فبراير ١٨٦٤. ونعلم أن «بودلير» هو الذي أثار بقدته العنيف الشعر في نفس الجريدة «الفيجارو - صوايق العالمة ضد «أزهار الشر»

١٣٦ - نشرت «العجائز القصيرات» Revue contemporaine, ١٨٥٩ عام

١٣٧ - ومع ذلك، تبدأ قصيدة «الأرام» بذكر «فوفينانج» OEuvres, t. 1, p. 422. ولنذكر أنه إذا ما كانت المنظومة تستدعي هي أيضاً الاخلاص وآلام المحبائز القصيرات، فإنها لا تشير إلى الفن.

١٣٨ - Les petites Vieilles OEuvres, t. 1, p. 104.
١٣٩ - Poe, Genèse d'un Poème, citée dans Préface

١٤٠ - « نوع من الأكاسير كان الصيادلة - في هذه الفترة - يبيعونه إلى السياح ليخلطوه عند الحاجة بماء الثلج (p. 427). (id.).

١٤١ - أطلق صفة تصويري حقيقي على التفاصيل ذات الطابع للحل، البراسيسية والشعبية، على سبيل المثال «أعواد القصبة» أو «روائح الفليات» في المهرج المعجزة، و«تصويرية مزيفة على كل ما هو منكلف وغريب، على سبيل المثال» المرأة الوحشية التي تمرق لأوانب حية، وأعوادها الملغوفة تظل متدلية من بين أسنانها. Oeuvres, t. 1, p. 419

١٤٢ - تقوم الروح الغنائية بفقرات واسعة كمركبات synthèses، فيما يستمتع ذهن الروائي بالتخليط، وهكذا، في مقال عن «باتفي، 2 (t. 547) p. يقيم «بودلير» - بتوفيق - تعارضا بين شعر ونثر، ولنذكر في هذا الصدد التحليل النفسي في العلة المزيفة - وستوردنا للمقارنة بين نصي «ذوات البشر» بمراجعة أخرى لهذه الملاحظة.

١٤٣ - كان «كلوديل» على يد «بودلير» خليقا رائعا من الأسلوب الراساني والاسلوب الصحفي، أزمته (ذكره «دانييل» - رويس -، فعلا من ريلير، p. 15، Etudes)، والكتاب الطبيعة التي «تذهب إلى أعمالها، هو الأسلوب الصحفي، من فكه (ص ٤٩٢). - وما هو النوع الهجوي وهنا لا شيء سوى أثرياء سعيدة لا شيء يتنفس ويميل إلى اللامبالاة ولذة الاستسلام للراحة. لا شيء سوى مظهر هؤلاء الصعاليك إلخ (Les Veuves, p. 423).

١٤٤ - «أيرو ما هو - أكثر سحرا، وأكثر خسوية وطبيعة أكثر إشارة من الناحية الموضوعية من المكان للشرق؟» (Salon de 1859, t. 2, p. 215. Oeuvres, t. 2, p. 637). «فأقول، في «المذكرات الخاصة» - أسلوب

عظيم لا شيء أجمل من المكان للشرق (id., 669). «قارن بما سبق من ٩٢، ملحوظة ٤٣٥، ويرجع الوصف الخاص بعيد سرفي إلى مؤلف مجهول. وقد استطاع «بودلير» أن يقرأ شيئا مماثل في «L'Artiste» أو «Corsaire».

١٤٦ - Fusesées (Oeuvres, t. 2, p. 637). ولكن علينا ألا ننسى أن «بودلير» كان - من ناحية أخرى - قد دافع عن المبتذل النافذ في صالون عام ١٨٤٦ (id., p. 110).

١٤٧ - Une mort héroïque (Oeuvres, t. 1, p. 541). Assomons les Pauvres (id., p. 541).

١٤٩ - ولعلم أن «بودلير» كان يمتد الأسلوب السلس «الأثيري لدى فروجوازين» (فان Article et p. 650, t. 2, Fusesées), id., p. 459. surGautier, id.,

١٥٠ - Les Foules, t. 1, p. 420. وقارن - في نفس القصيدة - الروح التي تهب نفسها بشكل غير متوقف، إلى المجهول العبري - (ص ٤٢١).

١٥١ - «العلقة المزيفة» p. 455 La Fausse Monnaie. ومن الملاحظ أن «بودلير» يعبر في

«الغضب»، وهي قصيدة من الشعر المنظوم نشرت في يناير ١٨٦٣، في Le Boulevard

- عن فكرة مشابهة إلى حد ما، فيما يسأل المنافقين ما إذا كانوا يتقنون : انه يمكن السخرية من السيد وعشه

وإن كان من الطبيعي الحصول على ثمنين، الذهاب إلى التعميم والثراء» (p. 178, t. 1, Oeuvres).

١٥٢ - Le vieux Saltimbanque, p. 4

١٥٤ - «العلقة الخرسية - مستقيمة - في الحساء»، مثل أحد هؤلاء الصواري التي تعلن أن الحصاد قد انتهى، (Les bons chiens, p. 493). وإن تكثر الصور حقا، على أية حال إلا في المقطوعات ذات الطابع الشعري الصريح

١٥٥ - «تثير - ضمن أشياء أخرى - إلى البحث العجيب في الأسلوب، الذي يكشف عنه الكلمات المتينة le col et Roide، وكومة كبيرة من sols (عز التوالي، p. 422، Les Veuves, p. 454, La Corde, p. 461، وهذه الأشكال الثلاثة تنقيحات، فقد استخدم «بودلير» - في البداية - الكلمات العادية cou, sous

١٥٦ - وسيكون من المفيد في هذا الصدد مقارنة تخطيط «الراسي الأنيق» الموجودة في (t. 2, p. 635). Fusesées. بالقصيدة المنقحة في «سام باريس» (t. 1, p. 581).

١٥٧ - «ذوات هجريبي، طبعه، p. 345, Notes, La Chambre Double p. 410. - ١٥٨

١٥٩ - La Soupe et les Nuages (Oeuvres, t. 1, p. 481). ١٦٠ - وقطع النعمة بصبغ - هنا - أكثر إبداعا،

حيث إن الجملة الثرية (مؤلفه الناس لا يستعملون بالنسبة إلى يعينهم المفتوحة من التراجعات) التي تلي جملة منسقة وموزونة، يطولها أيضا تأثير تكرار (مكتسب أغرق في عيون الفاتنة والعذبة، غرابية في عيونكم الخضراء التي يسكنها الكبرياء وتستسلم الغمر...)،

١٦١ - Salon de 1859, t. 2, p. 231. قارن بما سبق من ١١٣.

١٦٢ - «فكس كل شيء - له السرخسوخ الكسائي والفخوش العصب للنسجام» على ما يكتب «بودلير»، (La Chambre Double, t. 1, p. 409). Oeuvres, t. 1, p. 409).

١٦٣ - كل منهم أنشد أفسرد - (قصيدة مبهدة إلى - سانت - يوف - عام ١٨٤٤. Oeuvres, t. 1, p. 226).

١٦٤ - «كتب - الفصل عندما نشرت (p. Mélanges Bonnerot, 189) دراسة بقلم ميش برنو حول إبداع سانت - يوف، - الجملة الطرية في «لذة» التي تظهر التأثيرات الناجمة عن الأنوار والشرطة ونقاط الأجزاء والتصديد الإيقاعي للجملة في «لذة»، «عيد من الطرائق التي استطاع «بودلير» الاستفادة منها.

١٦٥ - وسنجد في دراسة «جيزان» حول قصائد النشر لدى «بودلير» (الذي يعبر - من ناحية أخرى - مكانة رائدة، فيما اعتقد، لامتيازات النشر البودليري) عدة ملاحظات دقيقة عن أنطباع «اللفة والآنزلة» الذي كثيرا ما يثيره نشر «سام باريس» وعن حركته في «الانسحاق المخطط

Prose et poésie chez Baudelaire, Etude de Lettres) (p. 87 - 107) وحول «التعرجات البودليرية» ستقرأ التلات الغربية لسجد ب.، ويشارة في، Poésie et profondeur, éd. du Seuil, 1955, p. 145 et 59.

١٦٦ - Le Port (Oeuvres, t. 1, p. 476).

١٦٧ - Le rythme du vers - libres symboliste, Genève, 1943, t. 1, ch. 3: L'E muet et sa place dans le rythme

ويوضح «بودلير» - تماما - على العكس من ذلك أن القطع الموزن، أو الترقيم الجوزي (الذي يرد بعد «ع» الصامتة) جامد ومتقاف. «مثلا لدى «فرايرين» في كثير من الحالات: "De poings houleux / et de lutt / exaspérées" (t. 1, p. 122).

١٦٨ - Elle s'avance, t. 1, p. 446. أ. في الفترة التالية. ي / balançant / mollement / son tor / se si mince / sur ses

han / ches si larges." (إنها تتقدم، متارجمة، في طراوة / وجذبة من الغنيليل جدار / فوق أربدا / فعها الضخمة جدا) ولنحاول أن

١٦٩ -

١٧٠ -

١٧١ -

١٧٢ -

Ratermanis, Etude sur le style عندما تعرفت على كتاب Le style de Baudelaire d'après les Fleurs du Mal et les Petits poèmes en prose, éd. Arts et Science, Bade, 1949 وتؤكد دراسة إتيانغ قسائد النشر أن إتيانغها «أكثر فقرا» بشكل محسوب، في التكوينات اللغوية، مما في «أزهار الشر» (ص ٤٠٢) وقد أحصى «ترجماني» ٢٢٠ مثلا على الجمل ذات الخاتمة الفردية المقطع Les Fleurs du Mal, éd. Crépét et Blin, Corbi, ١٩٦٦ - 1942, p. 336.

١٩٧ - T. 1, p. 488.

Crépét, Petits Poèmes en Prose, notes, ١٩٨ - ١٩٨٤, p. 235-236

١٩٩ - انظر بهذا الصدد طبعة Blin, p. 335 Fleurs du Mal par Crépét et Blin, ١٩٨٤, أي يعيد عامين من منتصف كفة في خصلة شعره، لكن «أسبقية النشر لا تثبت أسبقية التأليف».

Petits Poèmes en Prose, éd. des Belles ٢٠٠ - ٢٠٠٠, p. xx Lettres, Introduction.

٢٠١ - T. 1, p. 409 - ٢٠١٠، ويكتنا أن تقوم بتقسيم معايير، لكن النتائج إن تنفي.

Cressot, Le style et ses techniques, P.U.F. ٢٠٢ - ١٩٤٧, 3^e partie, ch. 1 La phras

٢٠٣ - T.I. P. 433 - ٢٠٣

٢٠٤ - Id., p. 411-412 - ٢٠٤

٢٠٥ - Le Fou et la Vénus, p. 412 - ٢٠٥

٢٠٦ - قارن مع «تجنيح صوري» مماثل في «مفسد الليل» من «أزهار الشر» (L. 1, p. 408) "Voici le soir charmant, ami du criminel"

٢٠٧ - Le Mauvais Vitrier, t. 1 p. 416 - ٢٠٧

٢٠٨ - Les Bien faits de la Lune, p. 472 - ٢٠٨

Cassagne, Versification et ٢٠٨ - ١٩٠٦, ch. V, p. 57-79

٢٠٩ - Le Mauvais Vitrier, p. 416 - ٢٠٩

٢١٠ - Assomons les Pauvres, p. 489 - ٢١٠

٢١١ - Enivrez - vous, p. 488 - ٢١١

٢١٢ - الشر، «الوحيدة التي أحبها DeProfundis Clamavi» وايضا، «حانا La Pnère d'un Baïen يشع Journée

٢١٣ - انظر طبعة «كريبويه» و«بلان» ص. ٢٥١، ٢٥٠.

٢١٤ - Les bons Chiens, p. 494 - ٢١٤

Notes nouvelles sur ٢١٣ - ٢١٣

Nouvelles Histoires extraordinaires IV.

٢١٤ - انظر ص ٤٧ فيما سبق.

٢١٥ - ص ٤٢٣.

٢١٦ - ص ٤٨١.

٢١٧ - Déjà! t. 1, p. 489 - ٢١٧

٢١٨ - والتكرار واللازمة طبيعيان بالنسبة لبيدالير: إنه الشكل الأنسب لفنان تستمدح عليه أفكار شائعة، فريضة للسام، وخطوي على نفسه ضلالتا دائما في أحلامه. وهذا أيضا - بالنسبة لموهبة موسيقية بالأساس - الطريقة التي تقرض نفسها، إذا ما كنا نسعى إلى منع الإيقاع مزيدا من التأكيد ومزيدا من الانسجام إلى الانسجام. وتكرار الأصوات والأشكال موجود - على كل الفنون العظيمة - وكل القصائد الكبيرة. (Charles Baudelaire, Crés, 1920, p. 351)

Poe, la Genèse d'un Poème, traduit par ٢١٩ - ٢١٩

Baudelaire Oeuvres, éd. Calmann - Lévy, t. V11, p. 516

نقول "Son corps si mince" (جسمها الفحل جدا) - لتختفي كل أرجحة المركب الجميل.

١٩٩ - يدرس «كريبويه» (Le style et ses techniques, PU. F. 1947 هذه الجملة - ويوضح أهمية علامات الترفيع، لكن مع اهتمامه - نصب - بحذف عناصر الجملة (ص ٢٢٦)

١٧٠ - انظر طبعة «كريبويه» ملاحظات، ص ٢٢٩. ولكن تلك أسباب التغييرات التي تمت في «دوروثيه الجميلة» قائمة على أساس جمالي. أيها: انظر ص ١٢٧، فيما يلي.

١٧١ - L'invitation au Voyage t. 1, p. 132 - ١٧١

١٧٢ - Les Projets, p. 445 - ١٧٢

١٧٣ - La Belle Dorothée, p. 446 - ١٧٣

١٧٤ - Les Bienfaits de la Lune, p. 473 - ١٧٤

١٧٥ - Les Yeux des Pauvres, p. 449 - ١٧٥

١٧٦ - "Et, bien que votre voix soit douce, taisez vous, ignorante, âme Baudelaire, 113

الذي أشار بهذا الصدد - إلى أننا نجد أيضا لدى «بوه» استمدادات تعبيرية.

١٧٧ - «عن تبخر وتكثيف الأنا. كل شيء هناك» (Mon Coeur mis à nu, Oeuvres t. 2, p. 642)

١٧٨ - Le Cnifiteur de L'Artiste, t. 1 p. 408 - ١٧٨

١٧٩ - Le Thyrs (A Franz Liszt) p. 468 - ١٧٩

وأذكر بهذه المناسبة بأن الجملة الشعرية حسب «بيدالير» - يمكن أن تقلد الخط الألفي والخط الأيمن المصاعد والخط الأيمن الهابط. السخ Oeuvres t. 1, p. 583، ويبدو أنها أكثر استغناء من جملة النشر الشعري.

١٨٠ - وتعلم أن «بوه» نفسه قد أوضح أنه اختار عن عمد مؤد هذا اللازم بسبب صوريته (La Genèse d'un Poème) تقصير صادقاً مخراف، لا تعرف تماما

١٨١ - جميع ثلاثي، وكل مجموعة في ذاتها ثنائية.

١٨٢ - تمديد مزدوج : خمسة أسماء تليها خمسة أفعال، تستعيد الكلمات السابقة مع توسيعها

١٨٣ - استعادة للكلمات السابقة.

١٨٤ - Enivrez - vous p. 568 - ١٨٤

١٨٥ - A une heure du matin, p. 418 - ١٨٥

١٨٦ - Prose et poésie chez Baudelaire, Etude de ١٨٦ - ١٨٦

١٨٧ - Lettres (Paginé p. 87 - 107), Lausanne, Imprimerie de la Concorde, 1948, p. 95-98

١٨٨ - Un plaisant, p. 408 - ١٨٨

١٨٩ - Le vieux Saltimbanque, p. 426 - ١٨٩

١٩٠ - Déjà! p. 469 - ١٩٠

١٩١ - Le Miroir, p. 475 - ١٩١

١٩٢ - ص ٤٧٤ - ثلاثة من نمط ثنائي المقاطع في بداية المقطوعة، وثلاثين من النمط السباعي المقاطع.

١٩٣ - ص ٤٩٢ - جميعات ثلاثة، مع تركيب تماثلي ومتشابه المقاطع (٥٠+٥٠)

١٩٤ - جميعات ثنائية، مع تركيب تماثلي وتماثل صوتي - mordant - ruisselante

١٩٥ - جميعات ثلاثية : ثلاثة أفعال ذات مدة زمنية متساوية بشكل مصحح، والفعل الأخير يشكل قافية مع الكلمة الأخيرة للمجموعة الأولى الثلاثية (trottent - erotte)

١٩٥ - Prose et poésie chez Baudelaire, Lausanne, ١٩٥ - 1948, p. 103

Imprimerie de la Concorde, وقد كُتِبَ هنا

٢٢٠ - نعرف القصيدة المكتوبة عن «الجمال» : «ماكره الحركة التي تستبدل الخطوط ، لكن مبودلير يتحدث في Fussées عن سحر غامض ولانهائي متجدد في تامل مركب يتجذر ، وعن الفكرة الشعرية التي تستخلص من عملية الحركة هذه في الخطوط ، (Fusées) Oeuvres, t. 2, p. 638)

٢٢١ - انظر ص ١١٤ فيما سبق

٢٢٢ - 1866, 6 Fév. 1866, Note pour l'édition Garnier

٢٢٣ - انظر دراسة G. streit, Die Doppel motive in Baudelaire Fleurs du Mal und Petits Poèmes, en Prose, Zürich, Heitz, 1930 وسندو أيضا دراسة لبعض النسخ المزوجة عند Ratermanis, Etude, sur le style de Baudelaire d'après les Fleurs du Mal et les Petits Poèmes en prose, éd. Arts et Sciences, Bade, 1949, p. 417-464.

٢٢٤ - انظر ص ١٤٦ ، فيما سبق

٢٢٥ - في طبعها الحلقة ص ٢٣٥، ٢٣٧

٢٢٦ - 336 - p. Crépét et Blin, ed. Les Fleurs du Mal,

٢٢٧ - 38 - p. 3. Les hommes de bonne volonté : تم عدم تبعية ملاحظات هامة عن «بودلير» ، وخاصة فيما يتعلق بقصيدة

شعرية.

٢٢٨ - وصف انطباعي يسمح -بالإضافة الى ذلك - بالمقارنة مع «لاورد السماء» ، ولا يجوز «بودلير» في الشعر على استخدام الصفة بدون تخفيف، عندما يكتب في «دوروثيه الجميلة» : «شعرها الهائل شبه الأزرق» (presque bleue).

٢٢٩ - قارن في كلل خرافة ، وفيه اسماء السامية (t. 1, p. 412) وفي «الجانحة» وفيه السماء التي كتبت ملحقا بها ، وكلمة «قبة» أكثر تجريدا ، وأقل جرأة من الصفة مستديرة ،

٢٣٠ - Crise de vers (Oeuvres éd. de la Pléiade, p. 368) ، والشعر الذي يبدو عبر عديد من الألفاظ صياغة كلمة شاملة جديدة وعربية على اللغة كأنها نموذجية.

٢٣١ - ينتمي «دهو» الذي قام بمقارنة شديدة التدقيق ، مقرة فقرة ، من قصيدتين - كما أن الشعر حس ، وسيط وحميم ، فيما النظم - على العكس ساطع ، باروكي ، ورسمي ، (Das französische Prosagedicht, Friederichsen, de Gruyter und Co, Hambourg, 1929, p. 41).

٢٣٢ - انظر M. Seguin, Génie des Fleurs du Mal, 1938, p. 96 (مخصص بـ «كريبية» و«بلان») ، وبالصفة القديمة - التي تظهر في بداية قصيدة الشعر كانت في البداية عشية مزينة في طبعها ١٨٥٧ و ١٨٦١.

٢٣٣ - فيما يخص هذه الفكرة الرئيسية التي ترجع الى «سوينبورج» و«فوربيير» ، وبالصفة لا تمتثل لمتطلباتها ، على «بودلير» ، انظر كتاب J. Pommier, la Mystique de Baudelaire, Belles Lettres, 1932.

٢٣٤ - انظر الفصل الخاص عن مبودلير في Michaud, Message du symbolisme, Nizet, 1947, t. 1.

٢٣٥ - انطباع التراجع لتركيب يتدفق من موجة الى موجة نحو فرويس بعيد، (Ch. Baudelaire, Crés, 1920, p. 357)

٢٣٦ - نشر «بودلير» عددا من الملاحظات في «La Fanfarlo» عن الفن الشعري الذي يجب على الطبع أن يكونه

٢٣٧ - الذي كتب حسبما نعرف «فيلسوف التأنيث» . فهل يتذكر «بودلير» منزل «لاورد» الريفي ، الشديد وهو ما يمكن ملاحظته ، على النمط الهولندي القديم؟

٢٣٨ - مقال عن «بانفيل» Oeuvres, t. 2, p. 546

ويقول «بودلير» أيضا «البشارة تهرب عن طيب خاطر - من كل التفاصيل التي تتلذذ بها الرواية

٢٣٩ - 516 - p. 171, V. Baudelaire (Oeuvres, Calmann- Levy, t. 1)

٢٤٠ - «مدربو هو الذي عقد المقارنة بين نصي «دعوات» في إحدى دراسات عن «بودلير» (Sternengasse, 1917) ، لكنها انطلقت من فكرة أن قصيدة الشعر قد كتبت أولا ، وأثنا في النشر ، ونشر بصوتيات النظم وهي تستقيقة (٣٩) لكنه لم يتمكن من التوصل إلا الى اعتبارات بالغة العمومية حول تميز الشعر النظم ، كشرح منظوم

٢٤١ - خطاب الى «فريس» ، ١٩ فبراير ١٨٦٠ ، ونظم بالنسبة لـ «بودلير» ان البلاغة والعروض ليسا بغيرهما تم اختراعهما عشوائيا ، لكنه مجموعة من القواعد التي يستلزمها التنظيم الروحي للكانت نفسه (Salon de 1859, Oeuvre, t. 2, p. 232

٢٤٢ - خطاب الى «فوسباسي» ، ديسمبر ١٨٦١ أعيد نشره في طبعه «كونرا» (t. 3, p. 224) ، ويتعلق الأمر بالقصائد الثورية العشرين الأولى ، التي تستلزمها «لايريس» عام ١٨٦٢ ، وغالبا يوضع قصائد أخرى (قارن بما سبق ص ١١٥ ، ملحوظة ٨٠).

٢٤٣ - رثيت «س» ، شوية في «تسمين» «شي» ما جديد كـ «ساس» ، وفيه ما جديد كثير - على الملاحظات التي خصصتها «فصائد» نشر قصيرة لـ «بودلير» (Inaugural Dissertation, Université d'lena, 1935)

٢٤٤ - «بودلير» خطاب الى «الغيت» ٩ مارس ١٨٦٥.

٢٤٥ - في مقالته بـ «Boulevard» ، ٢١ أغسطس ١٨٦٢ (وسنجد منشورا في طبعه (t. 3) Crépét, Oeuvres de Baudelaire, Conard, t. 2) - Oeuvres de Baudelaire, édition Calmann - Lévy, Introduction par Théophile Gautier, datée du 20 Fév. 1868.

٢٤٧ - الرابع من مايو ١٨٦٥ . هل حذف «بودلير» بعض القصائد الضمنية للجانحة؟ نعلم ان «سام باريس» يضم خمسين قصيدة بالضبط ٢٤٨ - جمع «ج» كريبية في طبعته الحلقة - جميع الوثائق التي تتيح متابعة هذا التاريخ الآتي لهذا الانهيار التدريجي.

٢٤٩ - عدة قوائم على وجه التصديق هي التي سنجدها في طبعه Oeuvres, t. 1, p. 650

٢٥٠ - Madar, Charles Baudelaire intime (Blaziot, 1911).

٢٥١ - كريبية «بلان» ص ٢٤٨ أعيد - نقلت - نفس هذا «العلم» الذي لم يسبق نشره أبدا في ذلك إلا «محررا»

٢٥٢ - aradis artificiels, le Théâtre de Séraphin, p. 281.

وفيما يتعلق بما يسمى «الحلم والهروغليفي» الذي يضم بطابعه «العشي» وغير «بودلير» يقول «بودلير» أنه «قاموس لا بد من دراسته» . ولغة يمكن للحكماء المصغر على مفتاحها (السابق ص ٢٨٠) وذلك ما لا يفتقر الى العلاقة بفكر «ج» دي نرفال.

٢٥٣ - انظر ص ١٢١ فيما سبق.

٢٥٤ - 3 - ch 3. Auralia, «العنوان الفرعي» لـ «أوريليا» (العنوان الأول) هو «الحلم والحياة» ، ويذكر «كريبية» في طبعه من «فصائد» نشر ، فيما يتعلق بقطع «بودلير» «علم» الوهمي الملتصق - «مرات» - «مرات» - «فيلما» انتماء - «سلاسل» - «سلاسل» حيث نهدد ، حيث نهبط ونعود الصعود.

٢٥٥ - «بالإضافة الى تعبير «فرانزيس اصطناعية المذكور في ملحوظة

بالصفة السابقة ، تظهر نفس الفكرة في خطاب الى «أدليينو» (١٣

مارس ١٨٥٦) حيث يصف «بودلير» بعد أن يمرر أحد أعلامه - أنه محاصر بأحلام تدفعه غرابيتها الكاملة ومفاجأتها الى أن يعتقد أنها علم

هروغليفي «لا يملك مفتاحها لها» . وحول كل هذه المفاهيم عن طبعه

أحيل الى العمل الهادس A. Béguin , Le rêve chez les romantiques allemands et dans la poésie française modern, Marseille, Cahiers du Sud, 193.

٢٥٦ - خطاب بتاريخ ١٥ مايو ١٨٧١ الى «دوميني» ويسمى «خطاب الرائي».

مستقبل الفكر الفلسفي العربي في عالم متغير

الاختلاف الفلسفي

عبد الله إبراهيم

- ٩ -

الأخرى. ويبدو واقع التفكير الفلسفي، كما هو ممارس الآن، بحاجة ماسة إلى كل تلك الطرائق. والذي يفرض تلك الحاجة غياب الممارسات المنتجة للمعرفة إلا في نطاق ضيق. فمزال الوصف بمعناه الحصري الدقيق قاصرا عن تشخيص طبيعة التفكير الفلسفي العربي، ولم يفلح بعد في تثبيت الركائز الأساسية لذلك التفكير. وغابت إلى حد ما الرؤية النقدية التي تهدف إلى فتح آفاق جديدة لتفكير مختلف استنادا إلى إيجاد إمكانات تفكير أخرى. أما المنظور التأويلي، فقد كان انحصاره أشد من سابقه، وتتأتى أهميته من كونه المنظور الذي يناسب مواجهة النصوص، وتعويم مضموماتها، وكشف مقاصدها، واستنباط معرفة مقابلة عما عرف عنها. وهذه الطرائق المنهجية بإجراءاتها ومفهوماتها، واستراتيجياتها الوصفية والتحليلية والاستنتاجية تعد ضرورة لازمة ترافق أي مسعى يتقصد تحديث الفكر الفلسفي لأنها وسائل ذلك التحديث. وفي غيابها أو انحصارها، أو إهمالها يصبح الحديث عن ذلك الهدف لا معنى له. وسواء تم الحديث على مستوى الغاية من الممارسة الفلسفية أو على مستوى موضوعها أو مستوى أشكالها وضروبها، فهو حديث شديد الاتصال بإشكاليات الثقافة العربية المعاصرة.

ينطوي الحديث عن «مستقبل الفكر الفلسفي العربي في عالم متغير» على إشكالية مركبة لها وجوه عدة، يتصل بعضها بطبيعة السؤال الفلسفي في هذا العصر. وبعضها بالموجهات التي تحدد ماهية ذلك السؤال، وأخرى بالظروف المرافقة لعملية التفكير الفلسفي، وأخيرا بالغاية من ممارسة هذا الضرب من التفكير في زمن تداخلت فيه وظائف العلوم الطبيعية بالعلوم العقلية، وكل هذه الوجوه تضافرت معا، فجعلت التفكير الفلسفي مهددا بشتى الصعاب، إلا إذا اشتق له أهدافا مضافة للأهداف التقليدية التي كان يسعى لتحقيقها من قبل. وهو أمر يمكن تحقيقه إذا توافرت الشروط المناسبة لتجديد ذلك التفكير على المستويات المنهجية والمستويات المتصلة بمنظور الفكر للقضايا التي يعالجها. هذا هو الجانب الأول من تلك الإشكالية التي تترتب في داخلها الأسئلة المتداخلة حول الحديث عن مستقبل الفكر الفلسفي في الثقافة العربية. أما جانبها الآخر، فيتصل بطرائق الممارسة الفلسفية، أتكون وصفية، أم نقدية، أم تأويلية؟ ذلك أن كلا منها تقضي إلى نوع من المعرفة مختلف عما تقضي إليه

* ناقد عراقي وأستاذ جامعي

إن نظرة فاحصة ودقيقة لمعطيات الثقافة العربية كما هي الآن، يظهراها الفكرية والابداعية تكشف عن معضلة مكينة تتخلل نسجها الداخلي، ألا وهي «مماثلة» الثقافة الغربية و«مطابقة» تصوراتها، فحينما انجهدت تلك النظرة المتخصصة في حقول التفكير الفلسفي، والنقدي والابداعي، وفي استخدام المناهج والفهومات، وكل ما يتصل بالأنشطة الثقافية، لاتجد أمامها سوى ضروب من «التماثل» و«التطابق» مع ثقافة الآخر، التي فرضت حضورها في المعطى، الثقافي العربي مباشرة، وتجاوزت ذلك الى حد أصبحت فيه على اتصال وثيق بالتصورات التي تنتج ذلك المعطى ويصود ذلك فيما يعود، الى سببين رئيسيين، أولهما «هيئة» المركزية الغربية» بمحدداتها الثقافية، وهي تمارس أنواعا من القهر ضد «الثقافات الأخرى» بوصفها مصدرا للثقافة الكونية، وقد طال ذلك ثقافتنا العربية وثانيها الاستجابة السلبية وغير الفاعلة لمعطيات الثقافة الغربية التي روجت لها المركزية الغربية، وهذا السبب يتصل بهوية الثقافة العربية التي لم تتبلور ملامحها الرئيسية بعد، لتكون فاعلة وقادرة على الحوار الحي مع الثقافة الغربية، وفيما ينبغي أن تفكك المركزية الغربية التي استقامت بفعل اسباب فلسفية واقتصادية وسياسية، بهدف تحليل مركزيتها وتخفيف الضرر الذي تلحق بـ «ثقافات الاطراف»، فإنه ينبغي عمل أمره في الأولوية في مضمار تحديث الفكر العربي عامة والفلسفي خاصة - أن ندقق في الاسباب التي جعلت ثقافتنا تتصف بالاستجابة السلبية للثقافة الآخر، ذلك أو تلك الاستجابة يعظمها السليبي الواهن، تؤثر حالة ضمور خطيرة في مكونات الثقافة العربية الحديثة، الأمر الذي جعلها عاجزة عن التفاعل الإيجابي مع الثقافات الأخرى. إن النقد ينبغي في رأينا أن ينصرف الى هذين السببين، مع تأكيد عميق على الآخر، بما يفني الى نوع من «الاختلاف» يدل «المطابقة». وليس المقصود بـ «الاختلاف» الدعوة الى «قطعية» مع الآخر ذلك ان القطعية لن تحقق أيما من ضروب «الاختلاف» إنما ستقضي الى «الانغلاق» والعزلة»، ولهذا فليس ثمة دعوة لـ «الاعتصام بالذات» في مواجهة «المطابقة»، إنما الأمر يوجب تنمية عوامل «الاختلاف» جوهرية وجديدة، تعمل على تغذية «الذات الثقافية» بطابعها الخاص الذي ينشغل بوقائعه وموضوعاته هو، والذي يبحث بنفسه عن الحلول الممكنة للصعاب التي تواجه أسئلته الخاصة، وفي الوقت نفسه الدخول مع الآخر في حوار فاعل، ومساءلته معرفيا ومنهجيا، بما يحول ثقافته الى مكون فاعل وليس الى مكون مهيمن. وعليه فليس ثمة «اختلاف» دون وعي بأهمية ذلك «الاختلاف».

إن اختلافا حقيقيا مشروطا بالوعي، يمنع الثقافة

العربية الحديثة هويتها الحية المفتحة على الثقافات الأخرى، بما يدفع تلك الثقافة من واقع «المطابقة» الى أفق «الاختلاف» . وإذا كان واقع «المطابقة الثقافية» قاسيا ومعتمدا، فإن أرضية «الاختلاف» غير مهعدة وهي بحاجة الى تضافر جهود كثيرة في شتى الميادين بهدف تشديدها لتناسب حالة «الاختلاف».

إن الدعوة الى «الاختلاف الفلسفي» ضرورة تتصل بدائرة التكون الثقافي العربي الحديث، وكما أنه لكل ضرورة شروطها الخاصة بها، فـ «الاختلاف» مشروط بمحددات تنظم استراتيجياتها وآلية عمله ومنها إعادة النظر في طبيعة العلاقة التي تربط الثقافة العربية الحديثة بأصولها الموروثة من جهة، وبالثقافة «الكونية» من جهة أخرى وتشكيل منطقة تفكير لا تتقاطع مع كل ذلك، ولكنها لا تذوب داخله بمعنى التماهي فيه بما يفقدها حضورها الأني ويسلب عنها أسئلتها المتعلقة بظواهر خاصة بها. فـ «الاختلاف» يوفر حرية نسبية في ممارسة التفكير دون الشعور بإشكالات الانفصال عن الماضي ولا خشية التناقص مع الحاضر ومرد الحاجة لـ «الاختلاف». بروز ثنائيات خطيرة في نسج الثقافة العربية الحديثة، منها: الأصالة والمعاصرة والذات والآخر، الماضي والحاضر وغيرها. وقد نجحت تلك الثنائيات في إحداث انقسام شديد في التصورات، وأصبحت تمثل «مرجعيات» يصدر عنها هذا المثلث أو ذاك. وأصبحت علاقة الثقافة العربية ترتب مع موضوعاتها وتوصلاتها في ضوء تلك المرجعيات وكأنها شوايت نهائية، وانقسمت الممارسات الثقافية على قسمين: قسم يذهب الى أنه لا سبيل أمام ثقافتنا الا بالاندماج التام في ثقافة الآخر، بوصفها ثقافة شاملة وكونية، وقسم يقول انه لا سبيل الا الصدام الثقافي بالآخر، بسبب جملة الاكراهات التي سارسها على الثقافة العربية. إن عرض هذين الموقفين و«التمثيل» عليهما، يكشف جليا أهمية «الاختلاف» بوصفه خيارا «ثنائيا» لا تفرضه حالة تجنب الخيارين المذكورين، ولا هاجس التفويج بينهما، إنما يفرضه منطق التشكل الثقافي الذاتي الخاص.

إن الدعوة الى الذوبان الثقافي في الغرب لها جذورها في الثقافة العربية الحديثة، ومن ذلك مثلا، إن طه حسين قد أكد في كتابه «مستقبل الثقافة في مصر» إلا أننا ينبغي أن نتصل بالغرب حتى نصبح جزءا منه «لفظا ومعنى وحقيقة وشكلا» علينا أن نشعر الغربي بأننا «نرى الأشياء كما يراها» ونقوم الأشياء كما يقومها، ونحكم على الأشياء كما يحكم عليها»^(١) وكانت هذه الدعوة قد وجدت لها صدى لدى عدد كبير

ثمة موقف نقى يصدر عن رؤية تهدف الى مطابقة الماضي والاهتمام بموروثه، والبحث في معطياته وصولا الى هوية ثقافية صافية، ولا يكفي بذلك فحسب، إنما يضيف اليه اعلان المواجهة مع الثقافة الغربية. وقد تعددت المشاريع التي تندرج ضمن هذا الموقف وتمثل عليها بمشروع حسن حنفي الذي يعلن فيه استراتيجية لتجديد التراث، محاولا اعادة النظر فيه مجددا كما يقول في كتابه «من العقيدة الى الثورة»^(٤)، بيد ان تلك المحاولة - التي تأخذ شكل مشروع شامل - تسعى عينا لتجديد علوم أوجدتها سياقات تاريخية لها ظروفها الخاصة، ويصبح إبداعا تجديديا لا معنى له في زمن ظهرت فيه علوم بديلة وعليه فتاصيل هدف التجديد يأخذ بعدا ماضويا، لكي يسوغ صفاء الهوية الثقافية وذلك لا يتم، كما يخلص اليه حنفي، إلا بالقضاء على «الخصم الثقافي» الذي تمثله الثقافة الغربية. ولهذا الوجه من المشروع، يخصص حنفي كتابه «مقدمة في علم الاستغراب» الذي يقترح فيه حقلا جديدا للبحث يصطلح عليه بـ «الاستغراب» الذي هو نقى «الاستشراق» وينسب الى أنه بـ «الاستغراب» يمكن فك العقدة التاريخية بين الأنا والآخر، وقلب الموازين وتبادل الأدوار، فإذا كان الغرب قد سيطر على الشرق، وركب له صورة كالتصورات، دون اعتبار لخصائصه الذاتية فلا بد إذن من الانطلاق صوب هدف محدد، وهو القضاء على مركزية الغرب، وتقوية ثنائية المركز والأطراف، وإعادة التوازن للذات، فالقول بشمولية الحضارة الغربية وكونيته، يفضي الى الايمان بها بوصفها صالحة لكل زمان ومكان وحسب حنفي فإنه بواسطة «الاستغراب» يمكن السيطرة على الوعي الغربي، وتفكيك طغيانه، ودراسته بوصفه وعيا غربيا مضحا وليس وعيا عالميا، ثم الانتقال بعد ذلك الى مرحلة رد الغرب الى حدوده الطبيعية والثقافية وإيقاف الأذى الذي يلحقه بالحضارات الأخرى بل القضاء على أسطوره الثقافية، وإفساح المجال أمام الشعوب للتحرر من الغطاء الذهني الغربي المهيمن عليها والتخلص من عقدة الخوف وعقدة النقص، وإعادة كتابة التاريخ بما يحقق المساواة بين الشعوب، وتأسيس فلسفة جديدة مغايرة للفلسفة الغربية التي ترى العالم بأجمعه موضوعا لها، وان المعطيات الثقافية الأخرى إنما هي صدى من اصنافها وتجلياتها الذاتية، وينتهي حنفي الى التأكيد انه لا سبيل أمامنا غير هذا، فبدون تقويض المركز العرقي والثقافي الغربي، لا يمكن التفكير بإنشاء كيان ذاتي أصيل^(٥).

من كبار المثقفين العرب في النصف الأول من القرن العشرين ومنهم لطفي السيد، وسلامة موسى، وأسامة مظهر وغيرهم، وأطردت في كثير من الممارسات الفكرية وما زالت حاضرة بقوة في ثقافتنا الآن، وتمثل عليها برأي باحث عربي معاصر لا يرى أن ثمة مستقبل للثقافة العربية إلا بالاندماج التام والكلي في الثقافة الغربية والأخذ بكل معطياته وهو يقول «إذا كان العرب يريدون أن يتماشوا مع حضارة القرن العشرين - ناهيك بالواحد والعشرين - فالأجدى لهم أن يترجعوا الروائع الأجنبية .. لا أن يؤلفوا. وهذه الحال تنطبق على المصنوعات الثقافية كما تنطبق على المصنوعات الاقتصادية. فكما من غير المجدي إقامة المصانع للطائرات والسيارات والكمبيوترات وشتى التكنولوجيات لأن إنتاجها المحلي سيكون أردا من إنتاجها الغربي، كذلك فإن كل تأليف في اللغة العربية، في ميدان التخصص من ميادين المعرفة الإنسانية والعلمية سيكون أقل مستوى من هذا التأليف نفسه في الغرب. لذلك كان لا بد من استيراد الصناعة الثقافية عن طريق الترجمة من الغرب»^(٦)، وبغض النظر عما تقود إليه دعوة مثل هذه، فيما يخص مبدأ الهوية الحضارية - الثقافية فإن المعايير التي يضعها صاحب هذا الموقف تثير كثيرا من الأسئلة حول صلاحية ثقافة الآخر لغربه وحول مدى استعدادها لأن تسهم في حل الإشكاليات الاجتماعية والثقافية والسياسية التي تعور في أوساطه. وينطلق صاحب هذا الرأي من تصور يرى أن الصراع بين الحضارات والثقافات أمر لازم ومحتم، وفي ضوء ذلك فإن العرب غير جديرين بمواجهة عملاق في الحضارة مثل الغرب، ومن المستحسن تقليده ومحاكاته، لأنه لا يمكن أن نتوقع أن يبق العالم العربي بحضارته في وجه الغرب^(٧). ويلاحظ على هذا الموقف أنه ينظر الى العالم بوصفه ميدان صراع لا حقل حوار. وفي ضوء ذلك فإنه يقترح امكانات فكرية تناسب منظوره للعالم، ومنها أن «الثقافة العربية» لا يمكن لها أن تتكون إلا بالاندماج بـ «الثقافة الغربية» في كل تصوراتها ومعطياتها، واستبدال التفكير العقلي الذاتي بنوع آخر من التفكير، قوامه استهلاك ما يقدمه الغرب من صناعات ثقافية، وهذا الموقف يمثل جانبا مما بلغت ثقافته المركز في بسط نفوذها وهيمنتها وحضورها في الثقافة العربية، ونوع التعلق السلبي بها.

إن الذي نخلص اليه ونحن نعرض لدعوة الذويان في الغرب الثقافي هو: أن هناك تيارا فكريا في ثقافتنا الحديثة لا يرى أية امكانية في تحديث الفكر العربي إلا بواسطة الانحياز بالغرب الثقافي، والاتصال به بوصفه مصدرا مشعا صالحا لحل مشكلاتنا الثقافية والاجتماعية دون الأخذ بالسياقات المختلفة ولا بالتجربة التاريخية التي تميزه عن غيره.

من الواضح أن هذا المشروع يضع نفسه داخل إشكالية مزدوجة فهو يبحث عن الصفاء الذاتية، ولكن ذلك لا يتم إلا بدمار الآخر، وهو من هذه الناحية يماثل الموقف الأول الذي عرضنا له، فالذات لا تتكون إلا بالإجهاد على الآخر، كما يمثلها هذا الموقف، وهي لا تتكون إلا بالاندماج الكلي بالآخر، كما يقول الموقف النقيض، وفيما يخص مشروع حنفي، فإن تصور وجود هوية صافية ثابتة، قاده إلى البحث عن طبيعة مع الآخر، فعنده أن الحضارة الغربية طردية، تنمو وتبدع بالانطلاق من المركز والابتعاد عنه، في حين أن الحضارة الإسلامية مركزية تنمو وتبدع بالنسج حول مركز^(٦) وهو تصور ذهني يسمى لترتيب الظواهر الثقافية لتوافق الأهداف التي يريد الوصول إليها. وتستند علاقته بالتراث إلى نظرة أصلحية لا تراعي في الغالب شروط الزمان والمكان^(٧). وبالرغم من كل هذا أيمن حقا بوساطة «الاستغراب» أن تتوازن الثقافة العربية مع الثقافة الغربية؟ وهل بهذه الوسيلة يتم «الأجهاد» على مركزية تلك الثقافة؟ وبافتراض نجاح هذا الهدف، فهل يتواتر الصراع بين الأمم كرا وفرا إلى الأبد؟

إن هذا الموقف كما يمكن أن نخلص إليه، ما هو إلا رد فعل يفكر إلى الحس التاريخي بالظاهرة الثقافية والاجتماعية والاقتصادية ويعالج موضوعه على غرار معالجة «الاستشراق» لموضوع «الشرق»، وهو بحسب تعبیر سيمر أمين نوع من «الاستشراق العكس»^(٨) الذي يطمح بدمركزية شرقية، تماثل «المركزية الغربية» متجاهلا الشروط التاريخية لكل منهما ناظرا إلى الأمور من زاوية التباين المطلق بين الشرق والغرب، شأنه في ذلك شأن الاستشراق، إنه يرى أن الشرق والغرب بوصفهما جوهرين ثابتين متباينين، لا قدرة لهما على التفاعل مع بعضهما أبدا وبذلك ينفي أية إمكانية للتواصل، وكان المعرفة الإنسانية حبيسة قلاع مغلقة لا يمكن لها أن تتواصل وتتفاعل.

— ٥ —

أردنا في واقع الحال، ونحن نعرض لموقفين متباينين، فيما يمكن أن يكون الهوية الثقافية ويجدها، أن نضع تحت الانظار جانبها من التصورات والرؤى حول قضية غاية في الأهمية، ألا وهي فلسفة التكون الثقافي في عصر الحداثة والتحديث، وإذا تأملنا مليا في الموقفين اللذين عرضنا لهما - بوصفهما مثالين على تباينين في التفكير المتواتر في الثقافة العربية الحديثة - نسجد أن الموقف الأول يصدر عن رؤية لا ترى سبيلا إلى ذلك غير «مماثلة» الآخر، و«مطابقة» معطيات في شتى الحقول والميادين، دون مراعاة لطبيعة تلك المعطيات ومحاضنها الثقافية، وإن الموقف الثاني يصدر عن رؤية لا

ترى سبيلا إلى ذلك غير «التطابق» مع الذات، بما يوقف إمكانية الافادة من الآخر والانكفاء على النفس وهنا ينبغي علينا التأكيد بوضوح، أن الاعتصام بالذات لا يقل خطرا عن التماهي في الآخر، فالأول يبعثه التعصب والانغلاق، والثاني يبعثه الضيق والحرية، وكلاهما لن يفضيا إلا إلى مزيد من العزلة عن الآخر أو «التطابق» معه. وفي الحالين، نرى أن ثمة تغييبا واضحا لمبدأ يفرض حضوره وهو مبدأ «الاختلاف» الذي يتأسس بوساطة تعميق الرؤى الذاتية من جهة والحوار مع الآخر من جهة ثانية، وجعل الحاضر موجها ومنطلقا لجملة التصورات الفكرية وموضوعا للبحث والتجديد.

إن تدشين أرضية صالحة ثقافيا للاختلاف في الرؤية والمنهج توجب بطبيعية الحال استئناف النظر مجددا، وبعق وروية ووعي نقدي في كل طبقات الثقافة العربية التي تشكلت خلال العصور التي انقضت، واستئناف النظر إلى جوار ذلك في معطيات الثقافة المعاصرة بمصادرها الكثيرة والغربية منها بوجه خاص. وبدون رؤية نقدية - حوارية، يصعب تصور ظهور أي نوع من «الاختلاف» فالاختلاف المطلوب هو: الانفصال الرمزي عن الآخر، بما يمكن من رؤيته بوضوح كاف، وهو في الوقت نفسه انفصال رمزي عن الذات، بما يمكن من مراقبة أفعالها وضبط تصوراتها، ذلك أن التطابق الكلي مع الذات يولد نوعا من العماء الخطير الذي لا يقل عن الانقطاع التام عنها ووضع مسافة «إجرائية» بين الذات وتصوراتها من جهة وبينها وبين تصورات الآخر من جهة ثانية، إنما هو الضرورة التي يقتضيها الاختلاف الهادف إلى بناء هوية ثقافية متماسكة، ثرة خصبة ومعاصرة في آن واحد، أن «الاختلاف الفلسفي» هو المرحع لأن يدفع ثقافتنا من واقع المطابقة إلى أفق «الاختلاف».

الهوامش

- ١ - طه حسين مستقبل الثقافة في مصر، القاهرة مطبعة المعارف ١٩٤٤، ص ٤٤.
- ٢ - عادل فاضولي، الهوية: لعبة الانتماء مجلة مواقف ع ٦٥ لسنة ١٩٩١ ص ٥٣.
- ٣ - م ن ص ٥٤.
- ٤ - حسن حنفي من العقيدة إلى الثورة، بيروت المركز الثقافي العربي، ١٩٨٨.
- ٥ - حسن حنفي مقدمة في علم الاستغراب، القاهرة الدار الفنية، ١٩٩١ ص ٢٢ وما بعدها.
- ٦ - علي حرب نقد النص، بيروت المركز الثقافي العربي، ١٩٩٣ ص ٥٠.
- ٧ - عزيز العظمة، التراث بين السلطان والتاريخ، بيروت: دار الطليعة ١٩٩٠ ص ٦٦.
- ٨ - سيمر أمين، نحو نظرية للثقافة بيروت: معهد الإنماء العربي ١٩٨٩ ص ١٣٧.

الخطاب النسوي المعاصر

قراءة في خطاب نوال السعداوي وفاطمة المرنيسي

تركي الربيعو *

١ - قراءة في خطاب نوال السعداوي

ينظري فعل القراءة على تأويل المقروء يجعله ذا معنى في آن واحد. وذا معنى بالنسبة لمحيطه الفكري والاجتماعي والسياسي وأيضا بالنسبة لنا نحن - القارئين - فمن جهة تحرص هذه القراءة على جعل المقروء معاصرا لنفسه من جهة على صعيد الاشكالية والمحتوى المعرفي والمضمون الايديولوجي ومن هنا معناه بالنسبة لمحيطه الخاص، ومن جهة أخرى تحاول هذه القراءة أن تجعل المقروء معاصرا بالنسبة لنا نحن بإسداء صفة الفهم والمقولة على النص المقروء. (محمد عابدي الجابري، نحن والتراث، ص ٦) كان الجابري يرى أن أية قراءة للتراث يجب أن تقوم على خطوتين منهجيتين الفصل والوصل فجعل المقروء معاصرا لنفسه معناه فصله عنا، وجعله معاصرا لنا معناه وصله بنا.

هذه المقالة تقوم على قراءة معاصرة لما سميناه بالخطاب النسوي المعاصر كتعريف إجرائي. وتقصّد بالخطاب النسوي المعاصر الخطاب الصادر من كتابات عربيات والحكموم بها حسب تحرير المرأة. لمزيد من الدقة سوف اتناول عبر قراءة مختلفة خطابات كل من نوال السعداوي وفاطمة المرنيسي المبدعة دوما، مع تركيز بالغ على خطابات المرنيسي فمن وجهة نظرنا أن خطاب المرنيسي بخصوصيته وافتتاحه على المستجدات الحديثة في مجال العلوم الانسانية في معالجة النصوص ليقوم على أحداث قطيعة ابستمولوجية مع خطاب السعداوي ولعل هذا هو ما دفعنا الى قراءة خطاب السعداوي. وما نقصده بالقطيعة الابستمولوجية هنا أن خطاب المرنيسي لا يلقي خطاب السعداوي ولا يسعى الى أن يحل محله، إنه خطاب مغاير في جهة في موضوعه، وبطريقة معالجته والأدوات المعرفية والفنية التي يعتمدهما من جهة ثانية. بقى أن أقول أن الخطاب النسوي المقروء هذا، هو خطاب يمتد على طول مسافة زمنية تمتد من أواسط عقد السبعينيات حتى أواسط عقد التسعينيات لذا فهو معاصر بكل معنى الكلمة وحاضر بين ظهرانيها

* كاتب من سوريا

بكل ثقلة الايديولوجي والعلمي والمعرفي... الخ.

في كتابه الموسوم بـ «إرادة المعرفة» والذي يشكل الجزء الأول في تاريخه الجنسانية الذي لم يكتمل أبدا بسبب من وفاة فوكو، يلوح فوكو ذلك التفاوت الهائل والمفاجيء بين حقلين معرفيين متميزين وذلك على طول فترة تاريخية طويلة، بين ما يسميها بيولوجيا التناسل والتي تطورت باستمرار وفقا لمعيارية علمية عامة ودقيقة وبين طب الجنسانية خاضع لقواعد تكوينية مختلفة جدا، وما يلحظه فوكو أنه لا يقوم أي تبادل حقيقي بين الحقلين ولا أي تركيب بنيوي متبادل. كما لو أن مقاومة أساسية كانت تتصدى لقيام خطاب عقلاني عن حقيقة الجنس. وفوكو يعزى الاختلاف بين الحقلين أي بين بيولوجيا التناسل وبين طب الجنسانية، أن الأول خضع ومنذ البداية لإرادة معرفة شاسعة، كانت ركيزة لتأسيس الخطاب العلمي في الغرب، بينما يخضع طب الجنسانية لإرادة عدم معرفة عنيدة (فوكو، إرادة المعرفة، ص ١٠٠).

من أواسط السبعينات حيث كتبت السعداوي «المرأة والجنس» «جزءين» وبالأخص جزاء لثاني والذي يجعل عنواننا فرعيا بالغ الدلالة يقول فيه أن «الأنثى هي الأصل» وكذلك «الرجل والجنس» (١٩٧٦) إلى أواسط عقد الثمانينات وخطاب السعداوي هو السائد والأكثر شهرة ورواجا وليس هذا فحسب بل أنه يبلغ في صراحته حدا يخدش الحياء التقليدي والذي لا يعترف بمكان آخر للجنس الا غرفة الأبوين وعلى حد تعبير فوكو «إرادة المعرفة، ص ٢٨) فالسعداوي لا تتطاول بتبديل جذري للعلاقات بين الجنسين، بل إنها تقترح اشكالا في المنفعة الجنسية يقرها العلم كما تقول وتقوم على انقلاب جذري في نمط الممارسة الجنسية. (من المرأة والجنس - ١٩٧٤) إلى «الرجل والجنس» إلى «المرأة والصراع التنسي» - ١٩٧٧، نجد أنفسنا أمام خطاب عنيد يهدف إلى قول حقيقة الجنس، الحقيقة التي يجهلها مجتمع تقليدي يشيعه الكذب والتناقض كما تقول وخاصة في مجال حقيقة الجنس. لا بل إنها وفي إطار سعيها لقول حقيقة الجنس تشكل لنا ما يسميه فوكو بـ «أرشيف

اللذات الجنسية، وبخاصة في كتابها الموسوم بـ «المرأة والصراع النفسي» والذي تنقل لنا فيه الاعترافات الجنسية لعدد كبير من النساء الشابات المصابات بالمرض النفسي والذي هو بمثابة نتيجة لنمو جسدي ونفسي غير سوي.

وفي رأيي أن السعداوي تستعير بواعث التبعية عن تجربتها من التراث الكنسي المسيحي الذي نهجه السعداوي. فهذا التراث من وجهة نظر فوكو - ويقصد بذلك التراث المسيحي - طور شكلا طوقسيا يهدف إلى قول حقيقة الجنس هذا الطقس هو طقس الاعتراف والذي شكل وكما أسلفنا أشرافا كبيرا لللذات الجنسية وطقس الاعتراف هو الشكل الوحيد الذي طورته المسيحية الغربية بهدف قول حقيقة الجنس وإرساء القواعد لما يسميه فوكو بـ «علم الجنس».

يشي خطاب السعداوي بالسعي الحديث إلى تشكيل علم للجنس يهدف إلى تحرير المرأة والرجل من ميمية قرون من التقاليد والاضطهاد والتشويه والتجاهل لحقيقة الجنس. وفي إطار سعيها لقول حقيقة الجنس تربط السعداوي بين بيولوجيا التناسل وطلب الجنسية إنها لا تمل من الاستشهاد بالبيولوجيا. لتؤكد على أن الأنثى هي الأصل. في عالم النبات حيث تستمر الندة (العضو الأنثوي) في الحياة خلافا للسداة (العضو الذكر)، إلى عالم الحيوان حيث تحمي الدجاجة فراخها إلى عالم الإنسان حيث يبدأ الجنين نموه في الأصل كأنثى.

إن نوال السعداوي تجد في البيولوجيا ملأناها لتؤكد على القدرة اللامحدودة عند الأنثى على الإخصاب، وكذلك ميزة الانجاب التي تزود الأنثى بقدرة لامحدودة لا نهائية على أن المرأة بيولوجيا أرقى جنسيا وأكثر قدرة على الإثارة والمتعة من الذكر. لكن أنها تتفلسف باستمرار إلى محفل طلب الجنسية، المحفل الذي يهدف إلى معرفة علمية لحقيقة الجنس، معرفة ظلت محكومة بإرادة عدم معرفة غنيدة. وباندفاعها تدفع القاريء إلى مناهات طيبة تتخلل بحقيقة الأنثى الجنسية وذلك في إطار سعيها إلى التأكيد على أن الأنثى هي الأصل.

والسعداوي تنهض إلى أكثر من ذلك فهي تستنجد بالتاريخ لتأكيد صحة فرضياتها العلمية، تاريخ الأقوام البدائية حيث كانت الأمومة موضع اعتراف وقداسة ومكانة متميزة للمرأة وتاريخ صمت الفرجانية حيث لم تعترف المرأة المصرية الحجاب وكانت تتخلف بالبرقع والسعداوي هنا تستند في قراءتها إلى الفرضيات الانسانية (الانثروبولوجية) والتي جاءت من اجتهادات إنسانيو المقاعد الوثيرة، والتي تم تجاوزها منذ زمان بعيد. إن السعداوي التي يحركها ميل أكيد لقول حقيقة الجنس عن طريق بيولوجيا التناسل، تقاوجنا إلى حد الجهول عندما تصر على أن الفارق بين الرجل والمرأة هو فارق على مستوى الثقافة، لنقل على مستوى ثقافة ذكورية وجدت امتدادها على طول تاريخ حضاري طويل قام على نكران الفرائز. لنقل مع السعداوي نكران الجنس والذي رسب في النفوس إحساسا بالانزب والنفص، وانطلاقا من أن تاريخ الحضارة هو تاريخ البين، عندها ستجد السعداوي نفسها وجهاً لوجه مع الحقل السيج بالأنغام وعلى حد تعبير

محمد أركون. إنها تشككي مرارا من وعورة الطريق ومن الأرض للبيئة بالأنغام وعلى حد تعبيرها، للبيئة بالمقدس والخزعبلات (هكذا تربط السعداوي بين المقدس والخزعبلات وهو ربط يشي بغياها من انجازات هامة في هذا المجال)، ولكنها - وهي الجريئة دائما - تحاول أن تقترب من دائرة المقدس اليهودي - المسيحي وذلك عبر مجموعة من الأسئلة التقليدية والحكومة بهاجس العقل التقليل مثل: لماذا سمع آدم كلام حواء؟ ولماذا سمعت حواء كلام إبليس؟ نعم، إن السعداوي تطرح السؤال الذي اعتبره فوكو أساسا لمشروعه في قراءة الجنسية (من وجهة نظر فوكو أن الجنس مرتبط أشد الارتباط بالجنسانية) والسؤال هو لماذا ربط الناس طويلا بين الجنس والخطفية. إن السعداوي تطرح السؤال بالشكل التالي لماذا نظر إلى الجنس على أنه إثم. وإذا كان الجواب ذا مرجعية ثقافية. فإن السعداوي ومن وجهة نظري لا تغفل عن قراءة المرجعية الثقافية بالرغم من إصرارها على أن قضية المرأة في النهاية قضية سياسية؟ ومن هنا أهمية عمل المرئسي؟

٢ - قراءة في خطاب فاطمة المرئسي الحرية والقدسي والسياسي

في رأيي أن خطاب السعداوي هو خطاب لا تاريخي، إنه يبحث عما يبرره في حقل البيولوجيا وطلب الجنسية وهو بذلك يمارس هروبا إلى الأمام عندما يتجامل الأثر التراثي الكبير لبحث عن الحل في مكان آخر. من هنا تأكيدنا على أن خطاب المرئسي يمثل قطعة استمولوجية مع خطاب السعداوي. إن الموضوع واحد عند الأئمتين، فالمرئسي والسعداوي هاجسهما الوحيد هو تحرير المرأة. لكن ما يميز المرئسي هو تأويلها لقراءة التراثي، التأويل الذي يجعله معاصرا لنفسه ومعاصرا لنا. وهي نتقدم من هذا المجال الورع خطوات كبيرة إن لم نقل مفاوز، وهي بذلك تدبر ظهرها لـ «بيولوجيا التناسل» التي تعمرها السعداوي اهتماما كبيرا. المرئسي على وعي تام بأن الجنس في حالة تبعية تاريخية للجنسانية (الجنسانية في مصطلح فوكو هي الصياغة العلمية للجنس وما يكتنفها من جاهزيات المعرفة والسلطة) ولذلك فهي تتجه مباشرة إلى حقل السلطة/ المعرفة عليها تقرا ما لم يقرأ بعد وهذا ما تفعله. وفي تعاملها مع النص التراثي كشبكة من علاقات معرفية وسلطوية بأن تقوم بإخضاع النص التراثي لعملية تشرية دقيقة وعميقة تحولمه بالفعل إلى موضوع لذات، إلى مادة للقرءاء. إنها تستخلص معنى النص من ذات النص نفسه أي من خلال العلاقات القائمة بين أجزائه وهي تحوّل في هذا المجال دون أن تصرح بذلك للكتيبات المنهجية التي وفرتها الثورة في مجال العلوم الإنسانية فهي تمزج المعالجة البنوية والتحليل التاريخي للنص التراثي. دون أن تغفل عما يسميه الجابري بالطرح الأيديولوجي والذي بدونه يظل التحليل التاريخي ناقصا وصوريا مجردا. إذ إن الكشف عن المضمون الأيديولوجي لفكر ما هو الوسيلة الوحيدة لجعله فعلا معاصرا لنفسه مرتبطا بعلمه (الجابري، نحن والتراث ص ٢٤).

مع بداية عقد الثمانينات من هذا القرن، صدرت الترجمة العربية

الثابت البيوني في خطاب المريني هو أن الإسلام مثل ثورة شاملة بالنسبة للتقاليد الدينية اليهودية - المسيحية وعلاقتها بالمرأة. وأنه مثل ثورة في العلاقات النسوية (الحريم السياسي ص ٩٩)، بل أن المريني وعلى طول صفحات كتابها الموجه أصلاً إلى قراء فرنسيين لا تمل في الثناء على أخلاق الرسول صلى الله عليه وسلم وعلى تعامله الإنساني والفتاد في التاريخ مع المرأة. إن المريني تقبل التحدي وتسافر في الزمن، ليس لأن الحج إلى مكة فرض - على حد تعبيرها - وإنما لأن تحليل الماضي من منظور لا يراه أسطورة أو ملاتنا، يصبح أمراً ضرورياً وجوباً. وفي سفرها عبر الزمن تقف عند محطات هامة عند أحاديث معادية للمرأة رواها بعض صحبة رسول الله ﷺ وعند الحجاب حيث تمارس تحليلاً لغويًا وتاريخياً لهذه الظاهرة الدينية، وعند مصالحي الرجال وأهوائهم ونزعاتهم التي سمها الإسلام عندما طالب بمساواة المرأة بالرجل وكان هذا يعني مسا بامتيازات الرجال تجاه النساء كما جسده التنظيم الجديد للارت الذي جاء به الإسلام فمنطق للصحة أو لنقل مع الجابري منطق الغنمية كان يتطلب من الرجال أن يعملوا على خلق البعد الإسلامي في المساواة.

لمزيد من التوضيح فإن المريني في بحثها عن أحاديث معاوية للنساء تقف عند الحديث الذي رواه الصحابي الجليل أبو بكره والذي جاء فيه أن رسول الله ﷺ قال: «لن يطلع قوم ولو أنهم أصرهم امرأة» والحديث من الأحاديث الصحيحة التي اعتمدها البخاري، صاحب الأريضة العلمية في تسجيل الأحاديث الصحيحة والذي لم يكن ليسجل حديثاً قبل أن يتحقق بدقة من سلسلة الأسناد وقبل أن يصلي ركعتين والذي يعش في نظر المريني منهجها أين منه منهج الأنثروبولوجيين المعاصرين؟

تقول المريني بما أنني امرأة ملهمة فلا شيء إذن يعني من القيام ببحث مسنونج: تاريخي ومنهجي حول الحديث ومن رواه ولا سيما حول الظروف التي استعمل فيها لأول مرة. فمن روى هذا الحديث؟ وأين ومتى ولن، ولماذا؟ (الحريم السياسي، ص ٦٥).

وفي إطار بحثها المزدوج هذا تعتمد المريني منهج البحث من داخل الغاية المنهج الذي أسسه الجابري منذ سنوات في تحليل لازمة الخطاب العربي المعاصر والذي يحظى باحترام المريني. أقول في هذا الإطار تقوم المريني بقرأة صحيح البخاري وفتح الباري في شرح صحيح الامام البخاري لابن حجر العسقلاني وتاريخ الطبري بهدف التعريف على شخصية روائي الصحيح الصحابي أبو بكره وأخرى من أهم الكتب. وفي إطار هذه القرأة تتساءل المريني لماذا استمر الصحابي أبو بكره رضي الله عنه ليستعدي ذكرياته ويبدل جهداً عبيداً كي يتذكر كلمات كان النبي ﷺ قد نطقها قبل مائة ٢٥ سنة خلت؟ والتحليل الأول من وجهة نظر المريني بعد قيامها باستقصاءات عديدة هو أن الصحابي الذي جلده للخليفة العادل عمر بن الخطاب على قنفة المغيرة بن شعبه كان قد تذكر هذا الحديث أو حديثه وعلى حد تعبير المريني (ص ٧١) بعد موقعه الجميل، الواقعة التي أعمدت فيها أم

عن دار الحداثة في بيروت لكتابها الموسوم به السلوك الجنسي في مجتمع رأسمالي تبهي في هذا الكتاب كانت المريني مشغولة تماماً بالدور التدريسي الذي يلعبه النظام الرأسمالي في الأطراف لتقليل في مجتمعات رأسمالية تابعة كحالة المغرب العربي. كان الكتاب وبمقدار ما يبيح في قضية المرأة واستغلالها في الأطراف إلا أنه كان بمثابة بيان عن التخلف التاريخي والانحطاط ليدورجوازيات الأطراف والذي هو بمثابة نتيجة. وكان هذا يعني أيضاً الاندفاع إلى حقل الأدبيات الثورية والدفاع عن تحرر مجرد للمرأة. وسرعان ما اكتشفت المريني أن وضع المرأة العربية مشدود إلى ربة السلف التراثي وأنها مربوطة في عجلة المقدس. وكان الأمر يقتضي البحث لسنتين عديده في حقل مسيح بالانغم كما صرحت بذلك وبقضي الصبر والاعداد المنهجي وقبلت المريني التحدي ومع نهاية عقد الثمانينات صدرت النسخة الأولى من «الحريم السياسي» وتتأمت الكتب فصدر في عام ١٩٩٤ كتابها الموسوم به «السلطات النسويات» نساء رئيسات دولة في الإسلام. وكذلك كتابها «الخوف من الحداثة: الإسلام والديمقراطية» (١٩٩٢).

في هذه المقالة سوف ألق عند كتابها الموسوم بـ «الحريم السياسي» والذي يحمل عنواناً فرعياً دالاً والتي والنساء، ثم انتقل بعد ذلك جبهة ونهايا في مجموع نتائجها اللاحقة. وقد جاء اختياري لهذا الكتاب لعدة أسباب الأول أنه يسير في الحقل المسح من الانغم السياسي كونه يؤسس منهج جديد في التعامل مع التراث وتألهها لأن موضوعه يقتضي الحذر والصدق واستقلالاً للموضوع عن الشذات لنقل عن ذات محكومة بهاجس البحث عن الحقيقة في ركام ورفوف الكتب الصفراء.

كان عنوان الكتاب يشي بالجمع بين التضادات، بين الحرام والسياسة، لنقل بين المقدس والسياسي، ففي جميع الأدبيات الانسانية (الأنثروبولوجية) نجد أن ما هو حرام (تأبر) بمثابة إجابة إلى ما هو مقدس. لا بل أن الكتاب يعلن صراحة أن إشكالية تحرير المرأة هي في انهائية إشكالية سياسية. إذ أن دونية المرأة لا تمت إلى حقيقة الإسلام كنص بل إلى الإسلام السياسي التاريخي والذي هو عبارة عن تراكمات لمعارف وخرات إسلامية وغير إسلامية تمتد إلى العصر الجاهلي وصولاً إلى عصرنا الحاضر.

مقدمة الكتاب تقصص عن الأسئلة المنهجية التي توجه مسار البحث والمضمرة في ثانيا الدراسة، فما هو الآخر الذي يجب اقتفاؤه من أجل فهم أفضل للنصوص الدينية التي يعرفها الجميع، والتي لم يسر أغوارها أحد باستثناء سلطات هذا المجال: للآلام والأهـ؟ وإلى أي مدى يمكن أن نعتسف ونعتسف في تأويل النصوص المقدسة؟ وإلى أي مدى نستطيع أن نقرأ بكل بساطة نصاً يلتقي فيه السياسي بالمقدس فيؤيد بأن ويفتظان إلى درجة يصعب معها تمييزهما؟ وأخيراً هل البحث في المؤلفات الدينية بمجلداتها العديدة الذي يصل إلى حد الارتباك أمر يسير؟

التساؤلات السابقة التي توجه مسار البحث تقضي من جهة أخرى إلى الكيفية التي تتعامل فيها المريني مع النص المقدس.

المؤمنين عاشئة سياسيا بعد أن صرح ثلاثة عشر ألف رجل من أنصارها في ساحة المعركة. هكذا يرتبط المقدس بالسياسي ويكون شاعداً على تاريخ نحن بأمس الحاجة إلى إعادة قراءته على طريقة المرنيسي، وجديد.

لا يخفى على القاريء أن خطابي هذا مضمحل بالاعجاب بما كتبه المرنيسي بالرغم من أن هذا يمثل تجاوزاً للنظرة الموضوعية والأكاديمية الباردة بأنه، لا بد أني أشركها خوفاً للثبوت في تشاكي كتابها الموسوم بـ «الخوف من الحداثة»، فالعناوين الرئيسية لفصوله تثير حالة من الرعب، إلا أن الخوف من المجهول بالرغم من ثيرة التفاضل التي تقع في متن أعمالها، الخوف من الغرب حيث تغرب الشمس هناك، ويجن الليل ويمتلئ جنا وربعاً، والخوف من الحاكم والامام ومن حرية التفكير والحرية والمشي والحاضر، فمن بين عشرة فصول تشكل متن الكتاب نجد سبعة منها تبدأ بعنوانها بالخوف. أعود للقول إن إعجابي بما كتبه المرنيسي متنوع وعديد، إلا أنه يمكن إخصاره بالقول إنه يتحور حول تلك الإرادة من المعرفة التي تحكم أعمالها في البحث عن الحقيقة لنقل في البحث عن تاريخ آخر، عن تاريخ منسي ومقل عليه بالرتاج، وفي البحث في المناطق الموحلة والهامشية والذي يشكل الآن منجها حديثاً في خطاب العلوم الإنسانية يندرج في إطار ما يصطلح تسميته بالأمفكر فيه.

إن البحث في الأمفكر فيه، هو بحث في تاريخ لا يزل موهماً ومحبوباً في آن، وهو بحث من شأنه أن يكشف لنا كيف يمكن اغتيال التاريخ على يد مؤرخين لاحقين ومؤلدجين وتسكنهم هواجس الخوف من النسوية، ويستعرون بأن بواعث التعبير عن عدايتهم للمرأة من مكبوتات جهالية ظلت محمية للإسلام الروحي ووجدت طريقها إلى الإسلام السياسي وأين هم بالقياس مع المؤرخين الأوائل كالطبري وغيره والذين كانوا يعتبرون كتابة التاريخ بمثابة مهمة دينية وعلى حد تعبير المرنيسي، تقول المرنيسي في صدر بحثها عن التاريخ الآخر، عن تاريخ سلطات منسيات مارسن السياسية وتجاوزن عبية الحريم وكمن السلطة المفرغة التي تربط بين الجنس والسياسة تقول: لفهم تاريخ النساء في الإسلام، على الأخص في الإسلام، فإنه نكتول عليه كتاريخ الفلاحين أو الفقراء بالا يعبر عنه مطلقاً في الخطاب الرسمي، لقد أن الأولان للبدء في عمل تاريخ للمسلمين بالخطاب إلى ما وراء إسلام الامام / الخليفة / رئيس الجمهورية، تاريخ للقرى وعلمائه ويتجاوز إسلام الأساق، وبالفعل - من أجل هذا العمل - إلى مناطق موحلة وقامت من الهامشية والاستثنائية، أي تاريخ التورتورات الدينامية، تاريخ النظام المتعارض، تاريخ الرفض والمقاومة تلك هي القراءة التاريخية الوحيدة الجديرة بأن تعطي المسلم من جديد مظهره الانسانية، بإظهاره لنا، ليس كمطعم كالي وإنما ككائن مسؤول، قادر على رفض الطاعة عندما يؤمر بأن يشوه نفسه، وأن يتخذ عن أهليته في التفكير بجماعة، (السلطات المنسيات ص ١٤٢).

إن فعل القراءة هذا التي تقرره المرنيسي وتمارسه، ليس محابداً، إنه رد فعل واع على عملية التجاهل المستمرة من جهة وعلى الجهل

بالمضي من جهة ثانية والذي يستخدم باستمرار كسلاح ضد «نا» حيث الله «نا» هذه تعود ليس على النسوة فحسب بل على الجميع ممن يشعرون أنهم خارج التاريخ الرسمي وضحية له في وقت واحد. وفي إطار فعل القراءة هذا لا تنسى المرنيسي أن تؤكد على حقيقتين الأولى أن قراءتها للتاريخ الهامشي هذا إن جاز التعبير تتجاوز كونها باحثة وأستاذة جامعية بل تصدر في آن عن التزامها كامرأة مسلمة ملتزمة (ص ١٢). والثانية أنها في بحثها في التاريخ تقوم بالتمييز ما بين الإسلام الروحي والإسلام السياسي التاريخي وهما ما تؤكد أنهما يستمران على طول مسيرتها الفكرية تقول المرنيسي «وتحاشياً لكل سوء فهم وكل تشويش، فإنه من الطبيعي، في كل مرة أنكلم فيها عن الإسلام دون أي وصف في هذا الكتاب، فإنني أقصد فيه الإسلام السياسي، الإسلام كعمارة للسلطة وأعمال الرجال المدقوعين بمصالحهم والمشيوعين بالأوهام، وهو ما يختلف عن الإسلام - الرسالة، الرسالة الإلهية، الإسلام المثالي المودن في القرآن الكريم. وعندما أنكلم عن هذا الأخير فإنني أعبر عنه بالإسلام كرسالة، أو الإسلام الروحي» (ص ١٨)، الحقيقتان الأولى والثانية نشيان بالحضور الكبير لتبار سلفي يدرى في التاريخ الرسمي على أنه التاريخ وأن كل محاولة في البحث عما أسمته المرنيسي بالتاريخ الهامشي تتضمن محاولة للنيل من الإسلام.

بين الجنس والسياسة لغز لا تدعي المرنيسي أنها قادرة على حل لغز هذا المشهد المزدوج، ولا للعالمية بالتفصيل للالتباس الذي يخيم على الحقوق السياسية للنساء المسلمات (ص ١٢). وفي المقابل فهي تؤكد أنها في بحثها في كتابها هذا - عن السلطانات المنسيات وعن الحقوق السياسية للنساء، لا يمكن هدفها في وصف الجذات العظيمة بدون أخطاء، للمتعتات بكل المزاي وبخاصة منهن اللواتي لا يمكن مجاراتهن في الأعياب السلطة، سواء أكان ذلك يعامل السياسة أو الحب، إن المرنيسي سرعان ما تخيب أمل النساء الباحثات اللاتي أضنهن البحث عن مرحلة الأمومة وعن سيادة المرأة في بدء فجر الإنسانية، واللواتي كن ضحية لنزعة إثنولوجية تصلوت وتحكت في رقاب علم الأناسة (الانثروبولوجيا) وكذلك في قتل الانثروبولوجيا (علم الآثار). فالمرنيسي التي تحكها إرادة معرفة في البحث عن الحقيقة، أو لنقل عن تاريخ حقيقي تحكي فيه النساء المسلمات، لا تمنعهما - أي هذه الإرادة - من رؤية الوجه الآخر - وهذا هو نتاج إرادة المعرفة - الوجه الذي يؤكد له أنه في كل مرة حصلت فيها النساء على السلطة مارسن الفطائع التي لم يات بها الرجال على مثلها ومارسن الاغتيل السياسي (ص ١٦).

هل يعني هذا أن قراءة المرنيسي هذه تعثل خيانة لطموح نسوي يريد أن يجعل من الفترة التي حكمت فيها النساء فترة مزدهرة كما تصف لنا الأسطوريات القديمة التي تتحدث عن عهود مزدهرة حكمت فيها النساء والجواب: لا. تقول المرنيسي: «سواء أكانت الملكات اللواتي ندرسهن الآن ذوات شخصيات مثيثة، طموحة، أو ساكرة أو ارتكن أعمالاً خرقاء، فإن ذلك لا ينبغي أن يزعجنا، فواقع المحاولة بأن نجعل

من التفاهة أو النواقص ورقة رابحة، وتحدي للمصر والتحديات التي تسند، هو الذي يشكل غمّة الكائنات البشرية، فالعادي والانساني هما اللذان يتحركان عندما تراقب حياة هؤلاء الملوك، كذلك الأمر في تامل حياتنا. لقد كان هؤلاء الملوك قتاليات دائماً، ولكنهم نادراً ما كان الانتصار حليفاً لهم، (السلطانان، ص ١٤٧).

إن عمل المريني وعلى طول الساحة الفكرية لها، يفيض بهاجس الأسطة المضمرة أحياناً والمرجحة في أحيان كثيرة ومن هذه الأسطة التي تشكل غيضاً من فيض والتي تظال الماضي والحاضر.

- من أين يأتي هذا النزاع بين النسوية والسياسة؟

- إذا كان الإسلام الروحي كما جاء في القرآن الكريم وعلى لسان رسول الله ﷺ قد ساهى بين المؤمنين والمؤمنات فكيف تمكن الإسلام السياسي التاريخي من تجاوز هذا العمل بالكبوت التاريخي؟

- لماذا نجد أنفسنا حالياً إزاء ذاكرة إسلامية مبقضة للنساء وينط واحد؟

- هل القرار السياسي كان ولا يزال امتيازاً ذكورياً على مدى خمسة عشر قرناً؟

- هل يمثل إخفاء تاريخ النسوة اللواتي تولين السلطة في الماضي مظهراً من مظاهر الاغتفال التاريخي؟

- كيف ترتبتم الأمور لأخذ السلطة في دول تعرف السياسة فيها على مستوى المبادئ بأنها محصورة بالذكورة؟

- وأخيراً - كيف نجحت نساء الأزمنة القديمة من المسلمين في الوصول إلى السلطة واللواتي يفرض أنهن أقل تأهيلاً منا والقبول للمرئسي في حين فشلنا نحن العصريات بشكل مثير للشفقة... وما هو سر الملكات اللواتي حكمن، وكيف نجحن في الوصول إلى السلطة دون خوف من الرجال، وما يتضمنه هذا الوصول من تجاوز للعنبة التي تفصل عالم الحريم عن عالم السياسة الذكوري؟

في قراءتها للتاريخ للنسي تتوقف عند عصر الجوراني أو ما تسميه بثورة الحريم، والتي كانت عميقة ومستمرة لأنها عرفت على وتر الحب وما تسميه بالفن الشيعي الذي أنقذته مدارس بغداد في ذلك العصر. الحب الذي أصبح جسراً للزور إلى السياسة كما هي حالة حبيابة مع الخليفة الأموي التاسع يزيد والذي مات كمداً على معشوقته التي قتلتها حبة من الرمان، وكما هي حال المهدي العباسي مع الخيزران التي صالت وجالت في عالم السياسة. إن المرئسي تقرأ حالة السلطانان الخمس عشرة اللواتي حكمن البلاد ومارسن السياسة، سلطانات المالك (رضية وشجرة الدر) والملكات المنغوليات (الخواتين) وملكات الجزر وملكات العربيات في اليمن وملكات سبأ الصغيرات وسيدة القاهرة المدعوة بدمست الله، وفي قراءتها وتلقل في تأويلها للعقود والذي يمثل سفرها في الزمان، تعثر على للتاريخ النسبي المضحي به على منسج التاريخ الرسمي والذي ينوس بين حدي الاغتفال السياسي

والاغتيال التاريخي ومن هنا تكمن أهمية قراءتها لأكثر من مرة.

الخوف من الحداثة

إن المريني المتأثلة جداً بإمكانيات نهضة العالم العربي وتجاوزها لكتاباته، يحدها حدسها كامراً بالتقاؤل. حدسها المفرط إن جاز التعبير والذي قلما أخطأ وعلى حد تعبيرها والذي يدفعها لأن تكون عرافة هذا الزمان. كانت زرقاء اليمامة قد تنبأت بعقلها وليس بعينها الكلكتين بالأفد كما تقول الروايات إن العدو على الأبواب. وما هي المريني تدفع بتقاؤلها إلى اقصاص والذي هو ناتج لتطيل لواقع عربي مهزوم وهذا لا يعني أنها لا ترى العدو، فيصيرتها ثاقبة ومفرطة في ثقنها تقول المريني وسينطلق العالم العربي. هذه ليست نبوءة، إنها حدس امرأة. والله - العليم بكل شيء - يعلم بأنها نادراً ما تخطيء (الخوف من الحداثة، ص ١٨٩) أعود للقول أن المريني المفرطة في تقاؤلها لا تنس أن تحدثنا عن الخوف هذه المرة، بالأحرى وكما تقول عن المخاوف وعن كل أنواع الخوف. عن أشكاله المتدفقة في جميع أنحاء العالم والتي تملأ ظهر البسيطة ربعا ودماء عن غف الداخل وعن الخارج. عن ذلك الخوف القادم من الشرق أو من الغرب على السواء عن خوف يتضاعف بفعل المرايا المتعاكسة حتى الانهائية، عن مخاوف فريدة وقد تدفع إلى هياوة اليأس والانتصار وعن مخاوف جماعية تجد تعبيرها في فقدان الأمن وضياح الهوية واستمرار حالة الجوع والتدهور العاس كما يشهده العالم الآن. إن العنوان الرئيسي لكتابه الجديد هو الخوف من الحداثة، لا بد أن العنوانين المرئسي لفصوله تثير حالة من السرب كما أسلفنا إنه الخوف العام. الخوف من الغرب القريب حيث تقرب الشمس هناك ويجن الليل ويمتلي ربعا. والخوف من الحاكم والامام والخوف من الديمقراطية ومن حرية التفكير والخوف من الحرية ومن الماضي والحاضر، فمن بين عشرة فصول تشكل متن الكتاب نجد سبعة منها تبدأ عنوانها بالخوف، وهذا يعني أننا أمام حالة من الخوف الهيستيري التي يعيشها العالم العربي. والمرئسي التي تؤكد على حالة الخوف هذه والتي تجعل منها حالة عامة لا يفوتها أن تستشهد بأقوال مفكرين عرب يؤازرونها في هذا المجال. إنها تأتي بأقوال المفكر التونسي هشام جعيط والذي يقول بأساسي ويجزن بالعين «أشعر بأنني ذليل لانتمائي إلى دولة بلا أفق وبلا طموح، دولة متسلطة حين لا تكون استبدادية، حيث لا يوجد لا علم، ولا عقل، ولا جمال للحياة، ولا ثقافة حقيقية. هذه الدولة تقمعني. وفي مجتمع الاقليم الريفي أختنق. وإني كتحف أعيش حالة عصاب نفسي. وأن من الاستاسانية والشرعية أن أسقط ضيفي على مجتمعي. لكن الاحتجاجات الشعبية موجودة هنا لتشهد بأن ذلك الضيق ليس من صنع المفقه الخوف من الحداثة ص ٦٣.

عن ماذا تتشأ حالة الخوف هذه. إن المريني تقودنا إلى الاجابة عندما تروي لنا حكاية من «ألف ليلة وليلة»، عن تلك الليلة التي تلق فيها الخليفة العباسي هارون الرشيد وأصحابه الأرق فطلب من وزيره للمركي أن يصحبه وحامل السيف مسرور برحلة في نهر دجلة. وبعد

أن يتنكر الثلاثة بلباسهم التنكري، يطلب الخليفة للتنكر من البحار أن يأخذهم في جولة مقابل مبلغ كبير من المال. لكن هذا الأخير يرفض العرض لأن هناك أمراً يمنع السير في النهار في هذا الوقت لأن قارب الخليفة الرشيد قادم في عرض دجلة وأمام دعشة الخليفة الرشيد يشعر البحار بإصبعه في القارب الجميل الذي يمل الخليفة وجواربه وعبيده ممن يرتدون الحرير الأحمر. وفجأة يجد الرشيد نفسه وجها لوجه مع نفسه وعندها يمتلكه خوف غريب من رؤية الذات على ما حقيقة. إن المرئسي ترى المجتمع العربي على حقيقته، عارياً بلا تروش. وقد سبق للسعداوي أن نبهت أن المجتمع العربي لا يريد أن يرى حقيقة ولا يريد أن يواجهها أو بالأحرى كيف له أن يواجه حقيقة المخفية عنه منذ زمن بعيد، أو لنقل حقيقة التي يجهلها منذ زمن بعيد.

إن السؤال الحاسم لعمل المرئسي هذا هو لماذا يخاف العرب من الحداثة، هو بمثابة إحالة من وجهة نظرنا إلى التساؤل هل يخاف الإسلام الحداثة؟ والذي تنفجر عنه أسئلة عديدة أهمها ما موقف الإسلام من قضية المرأة. وهل يخاف الإسلام من الديمقراطية أو يقف بالتضاد معها. هذه الأسئلة تتزاحم الآن في أجهزة الإعلام الغربي وعلى يد إعلاميين مفعمين عن بكرة ألبهم بالاستشراق وبيدوشون عن اسلام جامد وقروسطي يرضي أحكامهم الجاهزة ونظراتهم القبلية للإسلام. على صعيد السؤال الأول الذي يتعلق بموقف الإسلام من المرأة فقد سبق ولأحظنا قدرة المرئسي على كسر الأقفال السلفية وفتحها أمام على صعيد السؤال الثاني هل يخاف الإسلام من الديمقراطية، فالمرئسي ترى أن التحليل العقلاني للإسلام كرسالة يجعله من الصعب أن يكون في خدمة الطغاة (الخوف من الحداثة، ص ٢٤) وهنا تنتقد المرئسي بشدة رؤية الغرب التي تقدم الإسلام حالياً على أن معقل الاستبداد والتزمّت وحيث لا مكان للحل فيه، وتنتقد بأن أجهزة الإعلام الغربية التي تتجاهل التيار الانفتاحي داخل الإسلام وتشير هي إلى الجابري كمثال. وتصر في تعاملها - أي أجهزة الإعلام - على القادة الإسلاميين الذين يحتلون المقام الأول على النقاشات الأوروبية وذلك لأنهم كما تقول المرئسي أكثر مطابقة للوقالب الجاهزة للإسلام الملتزم.

إن التزمّت والخوف من الحداثة هما بمثابة نتيجة لواقع تاريخي معاصر. وأن الأصولية التي يجري تضخيمها في الغرب وفي أجهزة الإعلام التابعة والتي تعطي انطباعاً قوياً للحالة التي يرتبط فيها العنف بالقداسة هي الأخرى ضحية. صحيح أن المرئسي تجنح في تحليلها لهذه الظاهرة باتجاه الخطاب الأيديولوجي السائد الذي يربط الأصولية بالنفط والبترو دولار إلا أن هذا لا يمنع المرئسي من رؤية الحقيقة والقلق الحضاري على وجه الشباب المسلم المتردي إلى هاوية الخوف والياس والذي يجد ملاذاً في المقاومة والتحدي في الإسلام كإسمال رمزي يجدر المقاومة ولا يدفع إلى الاستسلام. تقول المرئسي في خطاب شاعري: «إذا ركزنا آلة التصوير على عنف الأصولي - كما تفعل أجهزة الإعلام الغربية - فالاستراتيجية تقضي بقتله وبالمقابل إذا ركزناهما على ضيقه. كل خوفه من أن يكون منسياً

في ذلك الاحتفاء الكبير للمعرفة، الذي هو أحد العهود الأكثر جاذبية لها. إن فالحل يكون بالسماح له بالمشاركة. من هنا تأتي أهمية العودة إلى الكعبة الشريفة في العام الثامن، عندما لم يكن الإسلام سوى أمل بالسلام، كي يتشبه برسائله وبارضية كفاحه الخوف من الحداثة ص ١١٧ إن التساؤل الذي يستتف من عمل المرئسي هذا، هو هل ثمة إمكانية لنزع معطف القداسة عن العنف، والجواب نعم، فالتحليل العقلاني للإسلام لا يضيف القداسة على العنف. والراء الذي يعرف، أي يشارك من موقع متكائي في مهرجان المعرفة الإنسانية - لا يستطيع أن يكون عنيفاً وقظاً، خاصة وأن الإسلام هو دين الرحمة. إذن فالعننف هو بمثابة نتيجة لعملية إبعاد للأخر، ونتيجة لطغيان واستبداد يمارسه الداخل والخارج معاً. هذا تعيد المرئسي الكرة باتجاه صنع القرار هناك، ونقل - وعلى حد تعبيرها - باتجاه «موسى سان فرانسيسكو» وتشير إلى ميثاق الامم المتحدة الأكثر عدوانية مما يمكن تخيله (ص ٨٤) والذي هو بمثابة واجهة تبرير عنف الآخر علينا نحن العرب.

أعود في النهاية إلى التساؤل عن سر التناؤل الذي يدفع بالمرئسي إلى التشير بإمكانية النهضة خاصة وأننا في زمن تصعب فيه كل أشكال المقاومة إذ أن تحجيب المرأة هو تحجيب للمقاومة على حد تعبيرها. المرئسي تحزو هذا التناؤل إلى إرادة التغيير التي تتمك الشعب العربي وعلى رأسهم الأصوليون على حد تعبيرها. إنها الهجرة الجماعية باتجاه حاضراً. وما هي قوى الاحتجاج الراديكالية تأخذ مواقعها والمرئسي هنا تشير إلى المواقع الجديدة التي دخلتها المرأة. المواقع المنوعة لاسيما الجامعات العربية حيث تصنع المعرفة هنا. وهذا ما يجعل الغرب المقيد بفكرة المرأة المحجبة. فالنساء لم يعدن مزروريات في الحريم ولسن بهجمات كما عودنا هذا الخطاب الاعلامي المشدود إلى ربة الأحكام القبلية والجاهزة.

المراجع :

- ١ - محمد عبد الجابري، نحن والراث (بيروت، دار الطليعة، ١٩٨٠).
- ٢ - ميشيل فوكو، إرادة المعرفة ترجمة مطاع صفدي وجورج أبي صالح (بيروت، مركز الانماء القومي، ١٩٩٠).
- ٣ - نوال السعداوي:
- ١ - الرجل والجنس (بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ١٩٧٦).
- ب - الأنثى في الأصل (بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ١٩٧٦).
- ج - المرأة والجنس (بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ١٩٧٤).
- د - المرأة والعراق القسبي (بيروت، المؤسسة العربية للدراسات، ١٩٧٧).
- ٤ - فاطمة المرئسي:
- ١ - الحريم السياسي (دمشق، دار الحصاد، ١٩٩٢) ترجمة عبد الهادي عباس.
- ب - السلطانات المنسيات (دمشق، دار الحصاد، ١٩٩٤) ترجمة عبد الهادي عباس وجميل معمل.
- ج - الضوف من الحداثة (دمشق، دار الباحث، ١٩٩٤) ترجمة محمد ديبات.



بين بلاغة الصورة وسردها

قصيدة النثر الراهنة وصنع الرؤية الجمالية

عبدالله السمطي *

مقاربة ، ونبوع مباديء جمالية مشتركة بين كل منهم.

إن الوعي التمثيلي قد أعطى بداهة الحركة الشعرية لدى الرواد وصيرورتها ، إذ أن نموذج الكتابة/ التشكيل كان يفرض مآثره من خلال استحوذ مفاهيم الصورة الشعرية ببلاغتها المؤنثة على سياقات النصوص. الابتداء على جودة التركيب المجازي، جودة العلاقات المعجمية تمثل التراث من الوجهة التناسية، تقمص النبوة، افتراض التوصيل، الرسالي للخطاب الشعري وغيرها من البدايات التشكيلية. وجدنا هذا الوعي التمثيلي متكررا لدى طائفة من الشعراء الرواد كما عند أدونيس وعبدالصبور والسياب وخليل حاوي والبياتي - على سبيل المثال - ومن هنا تم نوع من صنع السياق الجمالي المتكامل شعريا وتقنيا، والذي قبول من جانب آخر بسياق تلق أسهم في نبوع هذا السياق الجمالي وانتشاره.

وفي قصيدة النثر لم تحظ التجربة بوعيا القرائي الذي يمكنها من فرض ذاتها وأن تصنع سياقاتها التوصيلية. ربما لأن انبثاقها الجمالي، في وعده الارهاصي الأولي، يتقارب بشكل أو بآخر مع النثر الفني الذي قدمه كتاب جديرون بالتأمل مطالع القرن العشرين وأواسطه أمثال أمين الريحاني وجبران والمنفلوطي والرافعي ثم ما قدمه حسين عفيف في «أوراق الورد» و«العسق» كذلك تماسها الشكلي مع قصيدة التفعيلة وخروجها من فضاءاتها خاصة مع تجارب مجلة «شعر» وما تلاها من كتابات عند شعراء أصبحوا الآن روادا كلاسيكيين لهذا الشكل الذي تبلور على يدهم جماليا وتقنيا أمثال أنسي الحاج ومحمد الماغوط وشوقي أبي شقرا ويوسف الخال وغيرهم.

اتضح الرؤية الجمالية للشاعر وجلاؤها من سنن الوعي الشعري الحداثي الذي يشاقق في جوهره جمود الوظيفة المضمونية المؤدلية وينفر من سطوة الواقع الثابت. إن هذه الرؤية تتمثل في معايشة الشاعر حيوية عالاه الجمالي الذي لا يقف عند حد، إنه يتغير دائما، ويشهد استقصاءات موهلة في تجربتها وابتكاراتها. وهنا لن ينظر الشاعر الى تناقض ما، أو الى أن توصف نصوصه بالتناقض لأن هذا كله من قبيل تكامل العالم الشعري عنده، ذلك لأن الوجود نفسه مبني في مغزاه البعيد على التكامل. وما صورته المتناقضة ، وثنائياته المتأصلة سوى لعب أولي - داخل النص - بالمستويات الأولى للادراك البشري. والشاعر حين يقيم نصه إنما يبدأ بهذه المستويات ليتجاوزها الى مستويات أخرى، ذات أبعاد إيحائية دالة.

إن هذه الرؤية الجمالية تتحدد وفقا لموقف الشاعر من العالم وفقا لمذهبه الأدبي الذي يتأثت بشكل تدريجي، تبعا للخبرة التشكيلية والأسلوبية التي تنضوي تحت فضاء متغير، يجسد فيه الشاعر وجوده التقني ويعكس عره أجلى ما تعمله من نماذج ، وما ولده من معان، وما استنبطه من دلالات.

لقد كانت شعرية رواد القصيدة الجديدة تتسم بالشراء والتنوع في محتوياتها الدلالية، كما تتصف بجلاء الرؤية الجمالية وتباين سياقاتها بين شاعر وآخر، إذ إن مسار هذه الشعرية لم يمض وفق أنماط كلية، خاصة حين تحدثت ملامحها وتعددت منذ الستينيات، بل وفق الطرح الملتزم لكل شاعر على حدة على الرغم من شيوع حالات معجمية وصورية

* ناقد من مصر.

بيد أن ذلك لم يمنع هذه القصيدة التي تسير على حد فاصل ما بين الشعر والنثر الفني من أن تستلهم معطيات كلا منهما في الصورة والمشهد واللفظات السردية ، فينجم عنها مزيج شعري مدش في النماذج الشعرية فحسب التي يقدمها شعراء يمتازون في اتجاهاتهم التقنية داخل سياق قصيدة النثر.

إن قصيدة النثر ليست مجرد شكل مقولب ثابت، أو وصفاً جمالية يمارسها هذا الشاعر أو ذلك ، كما أنها ليست بمثابة امتياز يلصق على النص ليمنحه حدائثه أو جدته، كما أنها ليست بديلاً عن أشكال أخرى إنه حالة إبداعية خاصة تعتمد فيها أنظمة الوعي التصويري، وتتكشف وتتوسع نطاقاتها.

قصيدة النثر منظومة جمالية لا يتمكن من ممارستها سوى القادرين لغويًا وتخييلياً. هي ليست ملاذاً للمهارين من تبعات اللغة والنحو والعروض والإيقاع كما يظن البعض إنها - في نماذجها المثالية - فضاء كتابي مفتوح يتلمس إيقاع الوجود ذاته بدماميته وتعدد وتمايزه وتبدي هذه القصيدة مراسها عبر الكشف الدائم عن الشعريات الكامنة في أشياء العالم، وحضورها لا يلغي أية أشكال أخرى لأنها طريقة في الكتابة قد تطغى على اتجاه ما أو تيار في زمن ما وتعاود الكرة لطريقة أخرى، وهكذا يتواتر فن الشعر العربي الذي يشهد من التلاشي والتجاور بين شعرياته ما لم يشهده من تحولات تلمس تحولاً آخر أو طريقة أخرى.

وتتعدد الاتجاهات في قصيدة النثر كما تتعدد الأساليب، إذ إنه لا يمكن أن نضع جميع من يكتبونها في سياق واحد، إذ أن لكل شاعر وهجه الدلالي الخاص، وهجه التصويري والمميز الذي يختلف - بشكل أو بآخر - عن السياق الجمالي العام لقصيدة النثر ويتلاقى معه في أن^(١). وفي هذه القراءة التي تحاول أن تمثل للفروض النصية التي يمكن أن تصاغ عبرها مسألة صنع الرؤية الجمالية نسعى إلى اكتشاف الشعريات المتعددة التي تظرفها قصيدة النثر الرائنة من خلال بعض تجاربها المميزة وصولاً إلى تقديم الرؤى الجمالية لكل شاعر وبالتالي تكوين سياقاتها التشكيلية المتعددة.

كأس سوداء

يرى نوري الجراح إلى العالم الشعري في حالاته الخصوصية النابعة من الوعي بالذات داخل النص، والتي تتمثل لكيونة الأشياء بشكل مراقب وحاس يرى إلى تبدلاتها وتحولاتها عبر الحواس . وليست الكلمات عنده مجرد أصوات للروح الجمالي، أو لتكوين صياغات قولية، بل إنها جواهر لأشياء الوجود ومنها - وغيرها - يلتصق ببدايات رؤاه الجمالية . إنه يصفها في ديوانه : «كأس سوداء» بقوله :

الكلمات أشخاص في حفل،
يقين أضواء لمعان،
سيف يهوي من زمان إلى زمان
يصل
وينفر دم الوقت في المرايا .^(٢)

إن الأشخاص تزهو وتزدهي في الحفل، كذا الكلمات تزهو وتزدهي في سياقاتها الجديدة داخل النصوص الشعرية . لكي تثيقينها الجمالي في مشاهدنا الصورية المختلفة، أنها زمن داخل الزمان وهي السيف الذي يصل من الماضي للمستقبل ويعيد تشكيل دم الوقت في هذا تقدم مآبها البوابة . لتصبح حسب نوري الجراح - هكذا تقدم مآبها البوابة . لتصبح بمثابة دم يسيل في جسد الحياة، في شكل ينتهج فيه الشاعر بدم الكلمات فريده في مقطع دال عدة مرات ما بين «دم القوة، دم الأمس، دم الإشارة، دم الضحكة الأخيرة على المنشفة دم الفراشة» حتى يصل إلى قوله «الكلمة دم الضحكة.. وزهرتها . هل تصبح القصيدة قرينة الضحكة قرينة الغياب والوجود بالعالم، عالم الذات الأثير الباطني؟

إن نوري الجراح يحشد ذلك وهو في ديوانه : (كأس سوداء) يوقفنا على رؤيته الجمالية الخاصة هذه الرؤية التي يمكن تكوينها عبر النقاط التالية:

- صياغة المشهد الشعري صياغة باطنية، حلمية. لا تقف عند حدود العلاقات الأولى للأشياء بل تنبذ المفهوم التصويري كلية وتسعى لحضور الأحياء الغائب، بمعنى أن المشهد يتواتر عبر ما هو محذوف، وعبر ما هو مغيب، وليس عبر ما هو حاضر من كلمات بالضرورة وهنا تصبح للملزمات الوعي الداخلي للكلمات قيمة قصوى في نقل مشاهد الوجود التي هي مشاهد الذات ومرشياتها، والتي تقف بحس برنسي متطور ينحاز للجمال الوجودي الخالص، تقف بجانب الحميم والمأنوس والصغير والثائري. لكن الأشياء الصغيرة هي أيضاً الأشياء الكبيرة في الاشتغال الشعري لدى نوري الجراح.

- التركيز على دالات شعرية محددة وهذا التحديد يضمن للشاعر صناعات آتق جمالي / دلالي مميز، كما يضمن له بالتالي حصيلة موازنة في جمالية التلقي وتوقع حدوثات شعرية تؤكد على التواصل بانفطاعها التمازج عما ألفه القاريء. وتتردد هذه الدالات الشعرية عبر مساحات من الليل، والحلم، والرويا، واللوت، والطفولة، والحلب وإيثار الحبيب من الألوان الخافية والتي يقودها «السوداء» ويجاهاها البياض . وتحمل ذلك بأبعاد جمالية، ورمزية أحياناً مما يؤدي إلى انتاج دلالة خاصة بالشاعر ذاته.

- التأكيد الشعري على حضور «الأناء» بكل تفاصيلها،

حياته. إنه بفعل زمني متكرر، يقرب من حياته. والاقتراب يتم بالانتقال من مكان لكان أو من لحظة لأخرى. إنه فعل يتم إما بالحركة وإما بالمشاهدة، وهنا يشاهد الجراح حياته يقرب منها ويحقق فيها.. بيد أنها حياة أطول وأعرض تستلج منه حواسه، هي حياة أشبه بالمشاة وبفيض النور المدمر - كما يذكر - ويتم فيها الانزلاق إلى ما لانهاية في طمسي نهر الروح والتخيل والرؤيا. وهنا تتكرر الدلالة في مرايا الذات التي تكتب مكانها بشكل آلي متدفق، بيد أن الشاعر يراعي أن تكون عباراته مكثفة ومشطوفة إلى حد بعيد، بحيث لا يقع في التداخي أو التكرار اللفظي والمجمعي غير الدال، وبحيث يقدم نسيجا شعريا متماسكا ومعبرا عن بقطة الأداء وطفرة الكلمات.

سر من رآك

يتشكل ديوان "سر من رآك" للشاعر أمجد ناصر من خمسة نصوص، تتكامل فيما بينها لتشكل نص الديوان كلية، حيث أثر الشاعر الاضمح ثبًا بالنصوص وعناوينها في نهاية الديوان، وكأنه يعطينا إفادة أولى بشأن الديوان - بوصفه كلا - نص واحد، والعناوين هي: (الرائحة تذكر - وردة الدانتيل السوداء - معراج العاشق - غريب مكلم بمنجل العذراء - لص الصيف) وكما هو ياد من العناوين فإنه لا مجال للعناوين التقليدية المألوفة، بل قمة عناوين تقدم تجربة الشاعر الخاصة جدا، وغير المتضامنة بشكل مباشر مع واقع ما يعبر عنه سلبيا بيد أن كل هذه العناوين تحضن الواقع في خلفية سطورها الشعرية. إن البسط على نصوص الديوان هو التجانس الأسلوبى عباريا وتعبيريا، فلا مجال لتضاريس تقنية بين نص وآخر، حيث يركز أمجد ناصر في صياغة عباراته الشعرية على العبارات الخيرة والتي تخفي في طياتها إنشائية التصوير، إذ تكثر الأسماء المعرفة (ال) والتي يبدأ بها سطوره الشعرية. وكأنه يعيد تلقين الأشياء بأسماء جديدة، كذلك لا توجد هذه الفوضى العلائقية بين الكلمات وبعضها البعض، كما نرى في كثير من قصائد النثر. هناك نظام وهناك تخييل على مستوى العلائق الدلالية، والتصوير، وسوف أحاول التركيز على فضاءين أثيرين لدى أمجد ناصر هما: الاستقصاء، وله ضروبه وأنماطه، وتنوع الضمائر.

في «الاستقصاء» ويمكن اعتبار هذه التقنية بمثابة بنية أساسية في الديوان، يستقصى الشاعر الأسماء، سواء بتكرارها والتركيز على إعطائها مدلولات متغيرة بتجاورها في سياقات مختلفة، أو بترديدها في شكل أرابيسكي تتواتر في خلفيته المشاهد واللوحات اللفظية التي لا تلمس ما يمكن في المشهد من بهاء تصويري، كما نرى في هذا المشهد الذي «يعشق» فيه ناصر، مفردة «الابيض» بترديدها وتكرارها، يقول في «وردة الدانتيل السوداء».. ولنلاحظ التضاد بين المشهد والعنوان:

وصياغة الأحداث الذاتية اليومية، وتبيان الاحساس اليومي بالوجود، الذي تتمركز فيه الذات، دون إيثار طريقة ما في مكاشفة الذات بل هي طرق متواشجة متشابكة تتقاطع وتتكامل، وتتمثل في استقصاء الحالات الصوفية والرمزية، وابتكار اللحظات من مواقف الزمان الدائري لا من الزمان الخطي حيث إنه لا ماضي أو حاضر أو مستقبل، بل تثبيت حركة الزمان الشعري بوصفه كينونة لحظوية واحدة، وهنا يصبح حضور الأنا حضورا زمانيا - بمعنى ما - يرمي بنظرته الطائرة إلى خلالي الأشياء، ويجدد دوالها، وهذا تنبثق الحالات الشعرية وتتوالد.

وتتمثل الرؤية الجمالية عند نوري الجراح في العثور على تقنيات شعرية طريفة، وتكوينات أسلوبية تصبح بعد ذاتها إيقاعا فنيا يؤكد على ميكانيزم العمل الشعري الراهن، ويدل على خصوصية، وتنطلق هذه الرؤية الجمالية بداءة من صنع الحياة الخاصة للشاعر، وبالتالي صنع صور شعرية تقارق البلاغة المعهودة، صور تحققي يبرد الكلام الشعري، وفي الوقت ذاته، تقطع أواصر العلائق اللفظية التي كانت مقاميم البلاغة تؤسسها وتصنعها ويصور الجراح حياته الخاصة في نص بعنوان (مناهة) يقول في أحد مقاطعه:

كلما اقتربت من حياتي وجذتها أطول وأعرض
المناهة المصعقة بالترلاء

فيض النور المدمر
كلام الذين اغتبطوا ساعة،
وفارقوا،
لسعة الذكرى
نفضة الأمل
الحذر اللذيذ العالي وهو يتساقط
وكذلك،
انزلاق قدم الطفل،
بنعومة،
على البساط المائل،
إلى
ما
لا

نهاية
في طمسي النهر. (٣)

إن الحياة الخاصة بنوري الجراح تضم المناهة والنور والكلام والذكرى والأمل.. الخ الحياة هنا ليست شيئا معزولا عنه، لكنه يمزله قليلا عن ذاته لكي يتسنى له التأمّل، وتقبصر

الأبيضوري الرائق بالألثى يسعى الى تثبيت اللحظة المسماة،
وتثبيت الشيء بشكل أبدي، لا بتحريكه زمنيا بواسطة الأفعال.
وهنا تستأثر الصفات والاضافات والجمل الخبرية بالجانب
الأكبر من التشكيل العياري، ويتبدى ذلك على الأخص في
النصين الأولين: (الرائحة تذكر ووردة الدانتيل السوداء) ومن
جهة ثانية، فإن هذا الاستقصاء يتم عن طريق الكتابة بالحواس
- إذا جاز التعبير - بمعنى أن الحواس - خاصة البصرية
والشامسة - تذهب بعيدا خلف ممكن الشيء المراد معانيته أو
شمه، ولعل تكرار دالة (الرائحة) ما يشي بذلك فهنا شاعرية
حواس تتواتر فيها الفاظ الزهور المختلفة والفاظ الشم
والاستنشاق والعبر الفاغم الضووع، هذه الشاعرية لا تتراسل
كما نبتفنا الرؤى الرمزية أو الصوفية، بل إن كل حاسة تنفذ
رغبتها على حدة

- باللمسة أحرر المثال من قالبه
وعلى ضوء المياه الشفيفة
أصل إلى أصل الصرخة (٧)
- بين الأشجار شممناك
ركضنا وراء الرائحة
فأوصلتنا إلى ثيابك. (٨)

وقد تحول الحاسة الشمية أحيانا إلى حاسة رائحة، لكن
ليست في شكل تراسلي ديم.
أعينا بيضاء من الفرح
كأننا نراك بالرائحة
وتنقرأك بالأنفاس. (٩)

وفي بنية الضمائر، نجد أن هناك نوعا من التوحيد بين
مختلف الضمائر، فلم تعد هذه النظرة التوحيدية التي تفرق بين
ضمير متكلم، وأخر مخاطب وثالث غائب هي المسيطرة دالاليا
على إنتاج النص الشعري. ونجد أمجد ناصر يوجد بين هذه
الضمائر شعريا، الذات (الأناني المسيطرة، وتنطوي في داخلها
الذوات الأخرى، كأن الشاعر / الإنسان العام يعبر ويصنع هذه
الحياة العامة - الخاصة، كأن الشاعر يلتقط هذا الخيط الخافت
الذي فقهه أولا شاعر جاهلي هو «عروة بن الورد» وأحيانا يفقهه
«طرفة» وأحيانا عبرته - والذي يمثله هذا الشطر الشعري:
«أقسم جسمي في جوسم كثيرة».

يلتقطه ويضيف عليه هالة مجازية أوسع، تتسع لاحتضان
القدر الانساني العام. ولامتلاك هذا الوجود العرم السبيل
بالدلالات. أنا، هي. أنت وهو نحن، عند أمجد ناصر، لذا فإنه
عندما يتكلم بصوت الجماعة فإنه لا يعبر بالضرورة عن
مجموع بل عن ذاته أولا، يقول في (معراج العاشق) (١٠) -
وليس العشاق كما تلحظ - رغم أن الكلام بالضمير (نحن)

الأبيض
ذو الشامة
ذو المرمر
الأبيض العسجدي
أبيض الفيروز
أبيض الاستدارة
أبيض على حواف الزهرى
أبيض تلال بلا مرتقى
أبيض غبوة
ملقوف بالشرائط
غاف في السنان
أبيض الغالب سواه
الأبيض السليط
أبيض النوم والندم
أبيض الغيم الماطر في المخادع. (٤)

من البين أن احتفاء الشاعر بالأبيض هنا، وعدم ربطه
بزمينية ما بغياب الأفعال عنه، يؤكد ما نذهب إليه من أن
الاستقصاء يتم عن طريق هذا التردد في تكوين مدلولات جديدة
يجبر الأبيض فيها باستمرار بزميته الدالة على الصفاء
والنقاء. وقد يأتي هذا الاستقصاء بتكرار حرف الجر الذي
يعطي نمطا سرديا رابطا للمشهد، بحيث لا تنفصم أية دالة منه
عن سواها في سلسلة متوالية. يقول الشاعر.
الرائحة تذكر بأعطيات لم يرسلها أحد
بأسرة في غرف الضحى
بشباب مخدولة على المشاجب
باشعة تنكسر على العضلات
هباء يتساقط على المعاصم
بأنفاس تجرب مسالك جديدة الى مرتفع الهواء. (٥)

فنتلظ أن حرف الجر يربط الاسماء في متوالية واحدة، يتم
عبرها تشكيل المشهد الذي تسيطر عليه مفردة الرائحة، والتي
تقع في نص (الرائحة تذكر)، وهو أول نصوص الديوان، والذي
يظهر فيه الاستقصاء بشكل جلي من أوله لآخره. كأن الرائحة
تسللت من الحواس الى الذاكرة، ومن عبرها الفاغم المحسوس
الى الغياب المعقول المجرى كما في آخر سطر من النص «يا الأحكام
النهار إذ تبدأ القهقري... لتجوس مفازة الهجران» (٦).

ويعطي هذا الاستقصاء إفادة تقنية بلايقاعية ما، يمكن أن
أسميها - بإيقاعية الاسماء - حيث يتم انتاج الدلالة دائما عبر
اللاحاق على الاسماء لا الأفعال، كأن الشاعر في شغفه

بيننا في النهار

الضوء يرفعنا درجات

ويردنا الى شؤونا قوامين

لنا وزنا في الأروقة والمراسلات

هيبتنا محفوفة في المجالس

مرتفعون في لغاتنا

نتكلم فنصفي إلينا فقهاء العهد.

وهنا تصبح المحبوبة أيضا، تلك الشجرة المتكررة لا

الواحدة في آن، تصبح المحبوبة للجميع المتوحد، لا التخاليف

أمرأتنا كلنا

كثيرة في النهار

واحدة في شفاة الليل.

ومن المؤكد أن (الأنثى) بشكلها المباشر هي المسيطرة على

الواقع العياري للديوان، فهي التي تفعل وترى وتنظم وتلمس

وهي التي تهيمن دلاليا، إن في تسمية الأشياء، أو في تآكيدها في

الأفعال بـ (أفعل)، بيد أن ذلك لم يمنع أبدا من ترك الشعرية

تتسالم من كل دال، الهواء على رسله متروكا والرائحة تذكر،

وتستقي، والحدائق تبذخ وترسمي ثمارها، والأشياء

المحسوسة المادية تعطي الفها وهجها، ولاشك في أن حضور

«الأنثى» هو الذي أعطي الشاعر مبررا جماليا في التركيز على ما

هو حسي، طازج، لدن، وتغيب ما هو عقلي، الحسي في الديوان

هو الروحي / المجدد معا ويبدا ذلك مع عنوان الديوان الذي

يتناص في شكل طريف مع حسية المكان الذي أنشأه الخليفة

العباسي وهو مدينة (سر من رأى) كان هذا الجمال الباذخ

المدهش في هذه المدينة، يراه الشاعر في أنشائه محسوسا مجردا

معا.

ثمة أشياء كثيرة نشير لها هاهنا، وهي تميز لغة أمجد

ناصر، بارتباطها بهوية المفردة ومرجعيتها، وعدم خلخلتها

مواضعها قاموسيا وجماليًا إلا بمقدار، وتوشيح نصوصه

بغلاطات تناصية رهيقة من القرآن الكريم والأحاديث النبوية

والشعر العربي القديم، كذلك الاعتماد بشكل رئيسي على لحظات

المفارقة والتضادات التي تتكامل لانتاج نصية مغايرة، ويمثل

هذا الديوان تميزا خاصا يؤكد شعرية أمجد ناصر. ويؤكد على

رؤيته الجمالية التي تنبثق من التركيز على ما هو حسي، وما هو

مثير لانتباهات الروح ويقظتها.

رجل من الربيع الخالي:

يجول سيف الرحبي عبر أمكنة الروح. لا الأمكنة

المحسوسة فحسب. إذن سوف تترى البصرة الشعرية عبر

تفاصيل الذاكرة والذهن حيث يتحول المحسوس الى مجرد،

والواقعي الى عقلي. وهذا كله من عمل الشعر. الذي يجاوز

المألوف ويقاقره على الرغم من أن هذا المألوف يمثل المادة الخام،

أو للموضوع الشعري. بيد أن الشاعر ليس ناقلًا، وليس معبرا،

وليس مجرد مرآة عاكسة. الشاعر أفق خلاق ونسيج من

الحواس والذوات المتلاعبة التي تصهر أشياء الوجود في

محركة المخيلة وعلى هذا الحد يضي سيف الرحبي في ديوانه

«رجل في الربيع الخالي»، وفيه ينحاز في شكل مفارق الى الحوار

مع الكائنات والأشياء محاوره جمالية، لا تنقص في إحياءاتها

الأولى الوصف والرصد عبر الحوار، بل تذهب الى محاولة جعل

الذات تناس الى تفاصيل الوجود، وجعلها تحققي بالطبيعة بدلا

من الاحتفاء بالخصوص الطيبة / المكان الطيبة الأزمنة

الصغيرة للأشياء. وهنا يتقدم سيف الرحبي الى أشياءه

بفردته، يصوغها في وحدته ووحشته الضاحجة بالتفاصيل

الخصوصية التابعة من أسطورة المكان، ومن بذله لمكوناته

الصحراوية والجبالية والزمنية. وهنا يتلاقى الأفق المكاني مع

الأفق التاريخي الذي يفقد للحظات حميمة يتواءم فيها الماضي

الطفولي الصغير.

ويضم ديوان «رجل من الربيع الخالي» نحو خمسة وأربعين

نصا قصيرا، وتتوزع هذه النصوص على قسمين، الأول: في

عنوان «رجل من الربيع الخالي» ويضم نحو ثمانية وعشرين

نصا والثاني في عنوان «فيض الصحراء» ويضم نحو سبعة

عشر نصا.

ولو لاحظنا العنوانين سنجد أن هناك نوعا من التآلف

بينهما، فالرجل / الشاعر يترقب ويرصد صحراء بلاده، الربيع

الخالي، والصحراء تقدم له فيوضها المكتوزة. وبذلك يعطي

الشاعر وحدة دلالية لديوانه، ولنصوصه التي تترى في بنيات

قصيرة تؤكد على إشار السرد الشعري المكثف. وعلى احتذاء

طرق الكتابة التي تهيمن عليها فروض البنية القصيرة

ومشترطاتها التقنية والتي تتمثل بمعنى ما للوحدة الصغيرة

للقول الشعري بمعنى أن هذه الوحدة تنهض على الجصل

القصيرة المعطوفة على بعضها البعض في الأغلب، وعلى تقديم

حالة واحدة للذات، في زمن وفي مكان أحاديين، والتي تمثل

أيضا لاستثمار ظروف المكان والزمان واستخدام حروف الجر

والنفي وأسماء الإشارة وضماير التكلم والغياب والخطاب. في

شكل مكثف جدا وقصير، مع الحفاظ على عنصر المفارقة النصية

والذي يأتي غالبا في نهاية النص.

إن الرؤية الجمالية تتحقق عند سيف الرحبي عبر مجالين

الأول دلالي، يحقق فيه الشاعر بإمكانته ولحظاته ومشاهدات

الذاكرة والثاني: تقني، يقدم فيه الرحبي نصوصه في شكل

جمالي أسلوبيا خاص وملائم. ولن نقف هنا نصوصه القصصة

والأربعين بل سنركز فحسب على بعض اللقطات التي تعضد

هذه الرؤية . ونستهل تلك اللقطات ببعض العبارات الشعرية التي تدلنا على حالة الذات التي يقدمها الشاعر عبر «رجل» من الربيع الخالي، أو عبر ذاته بالأحرى ، فما هي حالة هذا الرجل، هذه الذات الشاعرة؟

يقول سيف الرحبي في فضاء نصوصه:

– بين ليلة وضحاها

اكتشفت أنني مازلت أمشي

ألثت على رجلين غارقتين في النوم

لا يريق مدينة يلوح

ولا سراب استراحة .^(١١)

– وحيدا ، وخلف الجبال البعيدة في الذكرى

... سافرا ، أقرب المغيب ..

.....

وحيدا من غير أمل

ومن غير رغبة

هكذا ... هكذا

حتى اختفي مع سكان مدينة

غرقت في البحر .

أو اختفي في كأس .^(١٢)

– والآن

أقف فوق أقصى مراحل النسيان

حيث الجبل والذئب يتعجبان بأفطع الذكريات

والأغاني تصعد من أفواه بنات آوى

مطرزة بالنجوم

وجدت أفقا يعيد إلي اسمي القديم

ملفعا بوجوه غائبة

وأخرى

ستغيب .^(١٣)

العبارات الشعرية السابقة هي صورة مصغرة من عبارات كثيرة يتكون منها الديوان، فالنصوص تركز في جوهرها على هذه الأنا الوحيدة التي تمارس عزلتها شعريا. ولما كان الشعر فنا توصيليا بوصفه فنا يتخلق عبر الكلام وعبر اللغة، فإن المفارقة تتبدى في أن سيف الرحبي وهو يمارس وحشاته الصغيرة، يسبح بما يضطرم في ذاته الشعرية، وبالتالي فإن المكتوب لم يعد سرا بينه وبين ورقة الكتابة، بل دخل في نطاق العوم، وفي أفق التلقي. بيد أنه يعد تلقى عبر الكتابة لا عبر الصوت. وهنا تنشأ ما يمكن تسميته بـ«جماليات المكتوب»، والذي يحتاج لرؤى أخرى قادمة.

إن العبارات الأولى تنتم عن المفارقة، بذكر عتيبة اللحظة، وتواترها بالترتيب لدرجة أن يقول الرحبي: «بين ليلة وضحاها... اكتشفت أنني مازلت أمشي» وهنا اندماج ما بين فعل الوعي اليقظ، وما بين الحلم. فالمفارقة تستجلي دلالتها بعد ذلك من سياق السطور التالية «ألثت على رجلين غارقتين في النوم» حيث أكد البعد الاستعاري هنا على فعل الحلم. ولكن لا شيء يلوح في الأفق، لا يريق ولا سراب، ثم نعر العبارات عن الوحدة والحيرة والفقد والاختفاء والغياب. والتي يؤكد ما قول الشاعر في أحد المشاهد السابقة

وجدت أفقا يعيد إلي اسمي القديم

ملفعا بوجوه غائبة

وأخرى ... ستغيب

هل الغياب هو أفق الشاعر؟ هل هذا البحث عبر مراحل النسيان، عبر الذاكرة، عبر تواتر الأشياء وحضور الكائنات، عبر ترداد مفردات الأمكنة ومفردات الكائنات. هل ذلك كله هو ما يشكل الأفق الدلالي للشاعر؟ والرؤية الجمالية له؟ إن قراءة نصوص سيف الرحبي تدلنا على الجوهر الرؤيوي الذي يصطفيه، والذي يتبني توصيله. فهناك بني قصيرة مكثفة تضمن لنا حضور بني الحذف والتكثيف والتكرار والمفارقة واستثمار الظروف المكائنية والزمانية أسلوبيا، وهناك موقف جديد من الأشياء، لم يعد الشعر يحققي ببهائه الرومانتيكي ولا الواقعي. شمة مشاطير جديدة للعالم منظر تؤكد على تعيين اللحظات الذاتية، وترتيب الحياة من جديد واللعب بالكائنات والتأور معها شعريا. ولعلنا لو نظرنا لنصوص مثل «مقاطع (١)»، و«مقاطع (٢)»، لدلنا ذلك تماما على الرؤية الجمالية للرحبي التي تكتب عن الحياة التي تتسلل من اليد خلسة، وعن الاحتماء بنخيل الماضي، وعن صلوات النجوم وعن العيون التي توقظنا حدقاتها في الليل، وعن الألم الذي يشعر ساعده أمام النبع.

هناك إذن رؤى جديدة، وإعادة نظر في الطروحات الدلالية السابقة، التي تخلقت من عبر مسيرة الشعرية العربية. وأبرزها النظر لموضوع لاني أثر في الشعرية العربية وهو الكتابة عن المرأة، بيد أن هذه المرأة الرومانتيكية، التي عيشت كثيرا في أروقة الغزل. لم تعد لها هذه الخطوة، وصارت كأنها غاديا جدا ليس لدى الرحبي فصب بل في شعرية قصيدة النشر ككل. هذه المرأة يقول فيها الرحبي

المرأة التي تحب أماننا

حاملة وردا ولعابا

حملت حبتها قبل قرن .^(١٤)

كذلك هناك كتابات كثيرة متناثرة في نصوص الديوان حول

الموت والميلاد، حول الصحو والبقظة، حول الغياب والحضور. وأيضا حول الغبطة بمساوية الوجود وربما بمشيتها مع إشارات فلسفية شعرية خاصة في نصوص المقاطع الفلاشية المكتفة.

رؤى مفارقة

إن قصيدة النثر تفصح عن قسط كبير من معاشية اللحظة الشعرية التي يخلقه الشاعر حيث تتحرك الرؤية الجمالية غالبا حركة أفقية، تستقصى المشهد الشعري على انبساطه وامتداده لا على عمقه، ويعدد الراي، وهنا توغل الصياغات التصويرية الشعرية في توسيع مساحة الرقعة المشهدية حيث تنقصى الحواس مبرياتها ومحسوساتها ومشموساتها، وتحاول في الأغلب أن تقي بما يعين للبص، وربما بما تضيئه البصرة.

وإذا كان لنا أن نصوص التفاتنا الى تقنية أخرى تشكل مهادا بأرؤية الجمالية لقصيدة النشر، فيمكن القول بأن المشهد الشعري الراهن قد أصبح يحتفي احتفاء شاسعا على نطاق الشعرية العربية وريقتها الواسعة بكتابة هذه القصيدة، وأصبح هذا المشهد يمثل لأليات محددة تتمثل في

- إيثار العبارات الشعرية المقطعة التي لا تقي بمتطلبات اكتمال الدلالة، أو متطلبات التلقي المعهودة التي تعتمد الترتيب حيث البهده والموضوع والغمام، إذ تأتي النصوص غالبا على شكل مشاهد صغيرة، ربما لا تواصل بينها ولا اتصال. وتأتي من خلال تمثل الشاعر لبنية الحذف، أو ما يمكن أن يسمى بهدالكتابة بالحذف، حيث تتكشف العبارات الشعرية الى أبعد مدى، وتتكشف، وكل ذلك ربما يشير الى نوع من تفتيت الوحدة الكلية للوجود التي كانت تطرح من موقف صوفي أو فلسفي حينما، أو من موقف أيديولوجي في أحيان كثيرة، وإلى نظر الشاعر الى ذاته التي تشظت الآن والتي لم تعد تقدم شيئا كليا للعالم، بل تقدم نوعا من الذات الفردية المشهمة والمهشمة معا، لكنها رغم ذلك لا تحقق خصوصيتها ولا أنماها العليا، بل تتخبط - بمعنى ما - في المجموع على رغم من انزعاليها وانتباهاها الى هوموها الشخصية.

- اعتماد الأساليب الخيرية، وتقديرية العبارات، وبرودها وحيادها في شكل يعين الأشياء ويسمياها ولا يحولها الى بنى مجازية ولا الى بنى إيحائية.

- الانلقتا الى المهمش في الوجود، والاهتمام بصوارية الكائنات والأشياء، والتأمل من جديد في الصبغ الإنسانية ودلالاتها، وإعادة النظر الى القيم التاريخية والأسطورية والاجتماعية. حيث يؤدي ذلك الى توسيع امتداد الوعي الشعري المألوف للشعرية العربية، بل الى ابتكار أنماط من الوعي الخلاق الذي تهيم عليه رؤى المفارقة والسخرية من

الكبير والاحتفاء بالموجود الصغير والأيناس له.

- مفارقة الأحداث الواقعية، وعدم مباشرتها شعريا، والاكتفاء بالنظر الى الإبعاد الزمانية للواقع وللمكان وللشخص. وإيثار التعبير عن ذات الشاعر وأحداثه الخاصة.

- توسيع نطاقات البلاغة المعاصرة باستقصاء بعض التقنيات الأسلوبية خاصة الاعتناء نحويا بالحروف وبالاسماء بوصفها إشارات ثابتة لأشياء العالم والتركيز على الأفعال في نهليات النصوص الشعرية فصعب، مع الحضور الظاهر والخفي لآلنا الشعرية في أغلب العبارات الشعرية. وتكرار لوازم أسلوبية تغير إيقاعية للمقاطع والعبارات الشعرية مثل: فقط، إذن ربما، حيث، فيما، هكذا، هنا، هناك، ... الخ حيث تتواتر هذه الحروف والكلمات فتعبر ربما عن دلالة زمنية أو مكانية لكن ورودها بكثرة لافتة يؤدي الى أن تصبح أحد العناصر الأسلوبية اللازمة لإنتاج شعرية القصيدة النثرية.

- استثمار عنصر السرد الشعري في تكوين سياقات النصوص. وهي تقنية مستدعاة من فن القصة القصيرة، حيث يؤدي ذلك الى تنشيط الوعي الجمالي والصياغي في النص حيث يتخلق مزيج مدهش ينتج عن التآلف بين ما هو شعري وما هو سردي. فاشعري يحققي بما هو استعاري بالأساس، والسردية يؤكد على ما هو كئاشي، وهذا المزيج يؤدي الى تخليق جديد للعبارة الشعرية يتفيل في مدى حضور الصور البلاغية أو الصور المشهدية، وفي مدى التركيز على حكي التجربة أو الإيحاء بها.

إن هذه المحدثات وغيرها، تؤدي الى صنع رؤية جمالية ماثرة لقصيدة النثر. بيد أنها وهي تفارق المعهود من الرؤى، تصبو الى تحقيق نطاقات من التوصيل والتواصل الذي حققته الأشكال الشعرية الأخرى. وإلى الآن لم يتحقق لها ذلك تعاما. فهل المتلبة في الصانع أم في المصنوع الشعري؟

إن المشهد الراهن يؤدي تماما ما عليه من صياغة جماليات العالم. ويحتاج هذا المشهد الشعري لقدر كبير من التحليل والتأويل بيد أننا سنترك هذه الحاجة قليلا لننتحول الى قراءة موجزة لبعض الرؤى الجمالية الأخرى، صبوة الى التحديق في بعض المشاهد البارزة في شعرية قصيدة النشر، وطموحا الى الانتباه الى شعريات ماثرة تدلنا على هذه الرحلة الجمالية التي يبحث عنها المثقفي دائما. وسوف نتخذ أمثلة من شعرية بول شاول وسركون بولس، وعادل خزام، وخالد المصافي، وقاسم حداد، ومحمد صالح، وهذه الأمثلة تدلنا على ما في المشهد الشعري من شعرية متمايزة، ومن اتجاهات مختلفة في قصيدة النشر كما تؤكد أن التجارب الشعرية رغم تقاربها في أواصر الشكل وطرق التصوير المشهدي إلا أنها تتميز في

موقفها الشخصي من العالم وفي طريقة تشكيلها الدلالي للأشياء الحسية.

إن تجربة مثل تجربة «سركون بولص» الشعرية، تستحق عناية كبيرة من قبل التاوييلين والجمالين من النقاد. إنها تجربة تتحرك في رواق السخونة اليومية للحياة البشرية المصاهرة تجربة تحاول أن تمسك بعنفوان اللحظة، ويقين التساؤل الذي يهيج بدرامية الوجود، ويفاجئ الواقع بانكسارات الذات الصاعدة، ووجهها للأساسي الصارخ في برية الكلمات. يتميز سركون بولص بتجربته المدهشة في فضاء قصيدة النثر فهو لا يكتب من الذاكرة تماما ولا تنزلق شعرية من خلال أطر لغوية مسبقة وجمادية، إنه يصنع حياة شعرية من حيواته الذاتية الصغرى، ويمثل تماما ما تعلمه فروض الكتابة الواعية المنظمة التي تنقل فوضى العالم، وتهض كتابته الشعرية في ضوء ديوان الحياة قرب الأكربول^(١٦) على عدة رؤى حضورية تشكل الأبعاد الجمالية لنصوصه، وتمثل هذه الرؤى في حقيرة الذات الشاعرة بشكل متكرر إن حضورا وإن استتارا في بنيات النصوص العبارية، والتعبير الوصفي عن شخص ما مهمة تعبيرا يركز على ما فيها من ألم أو غبطة وإدراك الموقف المكاني، أو بالأحرى الموقف من المكان في مشاهد حيوية تحدث غالبا عن السفر والنفسي الاختياري الذي يواجهه الشاعر في كل بقعة والحفاظ كذلك على نوع من الوحدة الدلالية للتجربة حيث تلجأ هذه الذات إلى أماكن محددة مثل اليارات أو الفنادق أو المطاعم وهذه الذات تقبل على الشرب والنهر وتؤثر المروق والرفض على الهدوء، وتنشد دائما متعتها الحسية، ويتم ذلك كله عن طريق بينيين اثريين في خطاب سركون بولص الشعري، أولهما البنية السردية، وفيها يقتصى بولص عباراته الشعرية بشكل سردي واضح، مع تطعيم هذا السرد بقلوب تقنية استعارية قادمة من البلاغة العربية. وهذه العبارات تنصف - إذا اقتبسنا لغة النقاد القدماء - بالجزالة وبالفخامة اللفظية. بيد أنها لغة مشتتة، لا لغة أرابيسكية تتأني بشكل بنيوي متراتب.

وثانيهما: البنية السينمائية، وهذه البنية من أبرز ما يميز نصوص بولص حيث يستخدم الأساليب السينمائية من سيناريو، ومونتاج وترتيب المقاطع استخدما مدهشا خاصة في نصوص: شتاء في باريس قبل نهاية السنة، وحدود وصديق الستينات، وزفاف في تبة كركوك، وتلميذة من بيركلي، وغيرها من النصوص التي تستثمر منجزات الفن السينمائي وأبعاده البصرية من حيث الرؤية والمنظور.

إن سركون بولص يتساءل في نص دال: «إذا كانت الكلمات خزرا أين الخيط، وبماذا تعلقه؟ المجهول لن يستضاف أما الخسارة فضيقها ولكن لا تقم لها وليمة (١٦) فالكلمات أشبه بحبات الدر التي تنظم في خيط. الكلمات موعودة، زاهية

ومتأللة بيد أنها تحتاج إلى صائغ. إلى خيط يفتله الشاعر. وهذا هو الصراع بين اللغة والخطاب اللغة بوصفها «الخرز» والخطاب بوصفه «الخيط»، الذي يفتله الشاعر وصولا إلى عباراته الفردية، وأسلوبه المتميز. إنه يقطف من المجهول، بيد أنه لا يستضيفه. يستضيف الخسارة من دون وليمة. الخسارة هي النصوص التي تكتب وتجل لأنها تولدت وانبتت وانتهت. بيد أن النصوص الجمالية، المجهولة هي التي لم تكتب بعد. سركون بولص يبحث عن المجهول دائما، وعن لغته الخاصة المصورة بعين سينمائي شاعر حيفا، وبعين تشكيلية أحيانا، ولعل ذلك يتجل على الأخص في تصويره لشخصياته الشعرية التي تتواتر وتتخلق من مجتمع المدينة، وهي في الأغلب شخصيات مأساوية تحوطها الوحشة والغبية والفقد، وهي شخصيات تمثل من جهة ثانية - ذروة الدراما الاجتماعية في المجتمعات الحديثة، فيتحدث سركون بولص عن «عامل المصافي الأعزب ذي الأصابع الناقصة - عازف الزنونة المارد ورفيقه الطبال - العجائز العمشاوات - البغايا - الممرضة الليلية ذات الحذاء الأبيض الحزين - الموظفون الصغار - الميكانيك عبد الهادي - السينمائية المشغرة محبوب نومها - عابري السبيل - السكر النائم في كابينة الهاتف - العاشق الغبي المتفائل بهرامه - الحرس الليلي - الجار اليوناني - الشحاذ الأعشى - السامح - الشيطان - الطاغية» إلى آخر هذه الشخصيات التي تنضج بدرامية الحياة وصحبها ومساوئها فضلا عن أجواء المنايا التي يصوغها سركون بولص شعرا له وهج الحيوي ونزقه الدلالي، وصيغاته المشهية اللافتة يقول في «بستان الآشوري المتقاعد»:

النجوم تنطفئ فوق سقوف كركوك وتلقي
الأفلاك برماحها العمياء إلى آبار النفط المشتعلة
في الهواء إلى كلب ينبع في الليل مقيدا إلى المزراب
حزنا؟

أورعبا أو ندما وضافدع تجثم على أعراسها الآسنة
في بستان مهجور عندما
تشق حجاب الليل صرخة مقهورة إنه الآشوري
المتقاعد يقلع ضره

المنخور بخيط مشعم يربطه إلى أكرة الباب
ثم يرفس الباب بكل قواه مترنحا
وهو يش مغمض العينين إلى الوراء. (١٧)

إن ميزة هذه الكتابة أنها تتحرك بوعي وبحرية صياغية لا يقيدوا سوى الإبداع، إنها كسرت عدد الفاصل بين لغة الشعر ولغة النثر، حيث أصبحت لغة متعددة الطبقات تجاوز السطح لتكتب من أعماق التجربة وترى يعيون أخرى. تشق حجاب

الليل بصرختها المقهورة . إنها كتابة تبحث عن الممتنع بعد انطفاء النجوم، وصعود الأفلاك برماحها العمياء . إنها كتابة تبحث عن الرعب والندم. إنها كتابة القلق والاثارة.

ولعل ذلك كله يصب في المشهد الشاسع لقصيدة النثر، والذي تبدو أكثر ما تبدو في اهتمامه بما هو إنساني، وبالشجن الروحي الداخلي، بعد أن تسلت شيخوخة الواقع وتقليدية اللغة الكلاسيكية الجديدة التي قصدها قصيدة التفعيلة، إلى مشهدنا الشعري العام، سركون بولص يرى هناك . لا هنا. هناك داخل الذات ، وداخل ما يفجر طاقة الحواس في صالح الشاعر، وفي صالح الشعري. لا في خدمة الحدث أو في الترويج الاعلامي الشعري لسواقعة ما، أو شخصية ما. وهنا يتخلف هذا الوعي الرهيف بشعرية الانسان وجمالية رؤاه.

عناقيد سديّة

لا ريب في أن السرد داخل في أية عملية كتابية . وحين تكون هذه العملية الكتابية شعراً، فإن دخول السرد في صلبها سيصنع نوعاً من الامتزاج المتكافئ لا المتناظر بين السردى والشعري. ولا شك في أن هذا الامتزاج يتقدم ليؤمّن بتتفيج أجواء العبارات الشعرية من استطراداتها التصويرية، وتظهرها من فلول البلاغة المعهودة. كما يقوم عبر السرد بتقريب المسافة ما بين الشاعر وكلماته. إذ تغدو الكتابة أكثر بوحاً، وتغدو الجمل أكثر بساطة وشفافية. وأكثر قرباً - من وجهة أخرى - من المثقلى. ومن الحدث الشعري ذاته. وهنا تتهاوى - أو تتراجع إلى الخلفية النصية على الأقل - مفاهيم مثل الغموض، والأبعاد الاستعارية للنص. لتحل محلها مفاهيم مثل جماليات البياشرة، والبعد الكنائى. والاهتمام بالزمن النصي، وباللوحات المشهدية المسروقة والتي لا تقف اللغة أمامها حائلاً. ويصبح الابداع والتخييل الكنائى هما المعيار الأول في قراءة نصوص القصيدة النثرية.

وفق ذلك سوف نحاول استتعار بعض الرؤى الجمالية التي تمثل للسرد الشعري وقيمه التقنية المتعددة تبعاً لهذه المشاهد الشعرية المختلفة:

- عادل خزام : اللغة الصديقة

كل يوم أمر
معصوباً بأوراق المرائين على روح المعرفة
جار ومجور وجيران ألوف
تبقي نخيل الكلام طالعة من الأفواه
تبقي عصافير المناير دوارة فوقى
سأشك في فوقى
أنا المريض المتوج باستعارات الجدود
أمشي

أو تركض الأرض
أو كلانا يسبح بالجاذبية^(١٨)

- خالد اللعالي : قصائد يها الشعر القديم

أخلو من رغبة في البقاء جامداً
مخدة تسندني ورياح تطيب المكان
أخلو من الأكل والورد اليابس
أخلو من الخيول

.....

أخلو من الإشارة

....

أخلو من موت لا يموت

أخلو من السطح

ومن عمق الزجاج

أخلو من عشقي هيامي بشخص هناك

هائماً بشخص آخر

سافرت أحلامه إلى بعيد وما عاد يرجع

أخلو من لسان قد أسكنه

ومن مهج جريئة

أخلو من الضوء

من ظلام العصور التالية

أخلو من كل هذا

وفمي مليء بقيء

سأرتاح بعد هذا

سأضحك^(١٩)

- قاسم حداد : احتفال خاص

قادم من الحديقة

أعطيتها تاريخ الماء

ورأيت العشب يكفر عن أحفاده

زرعت بوحشتها حكايات وقصائد

عن أسرى حرب ينتظرون على شرفاتي

كي يكتمل الوقت

وينتشلوا التناعق المهائم في جسدي

كانوا موتى يحتكمون على سجادة أيامي

يفتضون بريدي

يتهمكون .. يوارون .. وينتظرون

قبل قليل جئت

حديقة داري تكظهم

بصفون إلى مأخوذين بالأخضر الذي يهب
مثل غزال يسور أعضائي وبيؤني للذبح. (٢٠)

- محمد صالح : الموتى

منذ صارت المقابر أحد أحياء المدينة
وهؤلاء الموتى لا يكفون عن إثارتى
أسر

خدعني أحدهم أيضا

قال إنه رتب كل شيء

وأنة يتحدث عنهم جميعا

وناولني صكوكا مذيبة بتوقيعات وأختام

الصكوك الصفراء اللعينة التي يتركها الموتى عادة

وقبل أن أجد الكلمة المناسبة

كان قد تحمس في إبتسامته الراضية

ومات

مثليا يفعل عادة

هؤلاء الذين أراحوا ضائرتهم. (٢١)

هذه مشاهد مختلفة من شعرية قصيدة النثر الراهنة.
مشاهد تأخذنا إلى رؤى جمالية متميزة من حيث التفكير في
العالم شعريا، ومن حيث نشدان الذات لأفقه الدلالي والتقني
سواء كان في ولوج العوالم الباطنة، أو الانسراج بين ما هو
سوريالي أو روحي وبين ما هو برنسي تشع في خلفيته أمداء
رومانتيكية تعلي من قيمة الأنا المخيلة المثالية، التي تردد في
خلفيتها الأنا الحالية بيد أنها أنا كابوسية تتحلل قليلا مما هو
واقعي أو ما هو منظم. وفي الوقت ذاته فإنها داء غير متعالية
بل هي أنا ذاتية في الوجدان الجمعي العام. على رغم مما يبدو
على سطح مشاهدنا من انزعالية.

إن عنقايد من السرد تترى في هذه المشاهد. لتدل على أن
السرد قد اخترق عصمة العبارة الشعرية العاصرة لا ليدمر
مجازاتها بل ليكمل طرفها الحاكي الآخر، ليكمل بعضها
الكلاسي.. التخاطبي بعد أن استهلك التشكيل اللغوي معظم
العلاقات الاستعارية التبادلية بين الألفاظ في قصيدة التفعيلة،
وبعد أن تقاربت الأجواء والمعاجم الشعرية بعضها من بعض
إلى درجة التماس وهنا بدأت قصيدة النثر تتحرك حركتها
الجمالية وتبدل جرواها عبر أصواتها الناجزة لتحقيق مساحة
نوعية عريضة، على الرغم من إساءة البعض إلى جوهر الإبداع
الشعري بكتابتهم نصوصا شعرية لا تصب بالضرورة في
فضاء قصيدة النثر المنظم الخيل، بل تصب في مناطق أخرى
أقرب إلى الخاطرة، وإلى النثر الفني وربما إلى الغالات الأدبية
منها إلى فن الشعر.

إن السردية تتحقق في كل قول إبداعى شعرا كان أم نثرا، بل
في كل فن بصري تشكيلي أم سينمائي، وهنا فإن القول بالسرد
في النص الشعري ليس إبتداعا. لأن الشاعر - فيما هو يعبر
ويشعر - ويخلق - يحكي تجربته، ويقص أحداثا أو مواقف أو
يصف مشهدا أو شخصية، وهنا لا بد أن يتواجد السرد في
مناقشة الأثرية هذه. بيد أن المسألة لا تبدو وكأن السرد هو
المهيمن، بل المسألة تتبدى في درجات حضور هذا السرد، وذلك
باعتبار أن النص الشعري بنية استعارية كبرى في نهاية الأمر.
والسرد - كما قلت سابقا - يحتفي بالكناهي. في الاستعارة تتم
الدلالة عبر علاقات الألفاظ، وفي الكناية تتم الدلالة عبر علاقات
الجميل، وعبر معنى النص ككل. ولقد أثر هذا كله في قصيدة النثر
التي ركزت بالأساس على علاقات الجمل، وعلى صياغة المشاهد
أكثر من تركيزها على علاقات الألفاظ، والتشكيل باللغة. على
الرغم من احتفاظها بالبنية القصيرة المركزة المخضلة.

إن المشاهد السابقة تدلنا على اختلاف الرؤى وتمايهاها على
الرغم من أن هناك أرضية كبرى مشتركة بين الشعراء وهذا أمر
طبيعي لأن الكتابة تتم وفق مفاهيم وتصورات جنس أدبي
محدد ومعين. عند عادل خزام. نجد هذا التلازم اليومي المكرر
بين الذات الشاعرة وبحثها عن المعرفة مرة في اللغة والكلام
ومرة في الأرض. والشاعر المسكون بخطابه يمضي. وهو يشك في
فوقه في الأعلى - ربما في السماء - وهذا الشك لا يشعر
بالضرورة إلى الشاعر إنما عن الذات المعبر عنها داخل النص
الذات المنشطرة عن الأنا الكلية للشاعر، التي هي - بمعنى ما -
مجموعة من الذات تتغير حالاتها وتتعدد - وربما تتناقض
وصولا للاكمال - تبعا للتجربة الشعرية نفسها. وهذا التناقض
المؤس المريض الذي تتوجه استعارات الجدود، هو ما يبيغي
خزام أن يتخلص منه بالبحث عن إيقاع أسرع، في ركض الأرض
وفي جاذبيتها. إن عادل خزام يعبر عما تحت لسانه من آفاق
دلالية. ويحتفي بالأساس بحضور العبارات ذات الطابع
الإيحائي والتي يولدها الاحتكاك بين الاستعاري والكناهي.
وهو يميل كمعظم شعراء قصيدة النثر إلى الجمل الوصفية والى
البعد بالاسم بديلا عن الفعل كما يتبدى من ديوانه "تحت
لساني، خاصة في نصه "وحدة دون هرب" ونصه "قصيدة
الشرق".

ويعبر بخالد المعالي في ديوانه (عيون فكرت بنا) عن
مشاهداته الشعرية التي يعانقها الأفق السوريالي وتكسرات
الذات المارقة من ثبات الأشياء وجودها ورتابتها بحثا عن
إيقاع أكثر للحياة، وعن مقاصد آخر تتوتر فيها الانفصالات
ويعني فيها البصر أكثر، وتدل فيها الرغبات الصغيرة على عالمها
الخاص وفي المشهد المزجي يتخلص خالد المعالي من أشياء كثيرة
معهودة، ويخلو منها - ننظر المشهد - حيث يخلو من حياة

الدعة المترفة التي تغمرها الطيوب، والأكل والورد، ويخلو أيضا من أشياء متعددة من الخيول ومن الموت، ومن الضوء ومن الظلام ومن السطح ومن العمق، ويصبو الى منطقة المابين لكي يصل الى ضحك الأخير، بعد أن يتقيا هذه العوالم المتعددة التي يقدمها الشعر القديم بحثا عن - وتحقيقا لـ - قصائده الخاصة. وقد استخدم خالد المعالي الفعل المضارع المتكرر إبراز سرده الشعري وبتكراره أضفى المشهد مجذوبا الى فعل آخر يحقق النقلة الأسلوبية والدلالية في نهايته، وهذا ما حدث بعد تكرار (أخلو) تحقق وجود الفعل الآخر (سأضحك) وتحققت المفارقة التي نقلت المشهد نقلة أخرى. توحى بالتخلص النهائي والأخير من الدلالات والعوالم الشعرية المألوفة. ولدى «قاسم حداد» و«محمد صالح» نطالع - كما في مشهديهما السابقين - هذا الاحتفاء الدلالي بعالم الموت الذي يتحرك فيه الموتى ويقدمون أفعالهم الخاصة. فعند قاسم حداد يفتضون البريد، ويتكونون ويأروون وينتظرون ويصفون. وعند صالح لا يكون عن الاثارة وعن الخديعة، حيث يمثلهم أحد الموتى الذي يتحدث باسمهم جميعا. وهذا العالم الموتى عالم أثير في الشعرية العربية المعاصرة. إلا إنه قد أخذ أبعادا أكثر تجريدية وأكثر سرية في قصيدة النثر، حيث يطغى الحسن المتامل الدقيق الذي يلحظ ويرصد ويستقصي ويوغل في استشراف كل دال على حدة. حيث يستقصي قاسم - كما في المشهد السابق - حديقة الموتى، فيعبر دواله الشعرية من معجم الحديقة، ومن معجم الجسد، حيث الماء والعشب والزرع والتنوع والخضرة، وحيث الجسد والأعضاء. وعند محمد صالح نراه يستحضر تصرفات أهل المدينة، من خلال أحد الموتى الذي يقدم أختامه وصكوكه ويرتاض ضميره بعد أن يموت للمرة الثانية. بعد أن كان ميتا بالحياة - كما يقول المثل الشعبي المصري - ويستحضر الموت لابتدأ أن تتحرك مشاهد الشعر المنغلة بها الى مشاهد أكثر مأساوية وأكثر مفارقة منها عن الشعر المعبر عن دلالات آخر. هذا ما رأيته في مشهديه قاسم وصالح.

وإذا نظرنا للمشاهد السابقة نظرة أخرى سنجد أنها تتضمن أمرين على قدر بالغ من الأهمية يشيران الى بعض المكونات الرويوية في قصيدة النثر. وهما .

أولا : حضور الأنا الشاعرة الطاغى في عبارات المشاهد سواء بشكل مباشر عبر ضمير المتكلم أو عبر الاستنار في همزة المضارعة في (أفعل) ، أو عبر استخدام الضمائر والحروف في التعبير عن حضور الأنا مثل تاء الفاعل أو ياها المتكلم، أو حتى باستخدام ضمائر الخطاب أو الغياب ، حين يتم استثمار فاعليته التجريد والالتفات في النصوص. وهذا الحضور يتجلى بكثافة في المشهد الكلي لقصيدة النثر، بوصفه مكونا جوهريا في صنع هذه القصيدة وتعيين دلالاتها. وتتمخض عن هذا

الحضور عدة آليات وملاحظات، تنبئ في أن هذه الأنا تصبح أنا درامية متعددة النوات داخل النص، أنا متشظية متناقضة أو متكاملة، أنا تسترجع ماضيها طفولتها، تجاربها تفاصيلها الصغيرة ، وعيها الحاد بالأشياء حسها وحواسها وهمومها اليومية براءتها، في شكل شعري يحدق تماما في أشياء العالم عبر الذات ويستقصي تفصيل التفصيل ويجرد ويكثف ويوحى. بيد أن هذه الأنا التي أصبحت كيونة داخل العالم، كيونة جمالية تتحرك بوعي ثاقب، بدلا عن كونها وسيطا بين الحدث الجمالي أو الرمزي وبين القارئ كما كانت تطرح شعريتها العربية القديمة والمعاصرة على السواء. هذه الأنا لن تصل تماما الى مفزعا الإيحائي الى تحقيق حضورها في المشهد الشعري ما لم تكن أنا مثقفة قارئة للوجود، تختزن بداخلها عشرات التجارب والأحداث والمواقف. وما لم تتمسك بالمرور الشعري العربي والعالمي. وتنكي على. لا نجر أن تتمكك بالضرورة وتستدعيه بل لينبسط بصورة مصغرة جدا في فضاء تعبير شعري أو في نسق صورة مشهدية معنية. ذلك لأن الكلمة تختزن في داخلها عشرات الاستدعاءات والتصورات التي مرقت بها في سياقات شعرية مختلفة وفق ذلك فإن حضور الأنا في النص الشعري ليس مجرد حضور سلبي، أو مجرد عنصر أسلوبى يتكرر هنا وهناك، بل إنه عملية منظمة ومعقدة ومركبة . تقس صياغاتها للتكثيف المتوالي للمخيلة ولا يتكار إيقاع ذاتي خاص للعالم.

ثانيا . حضور السرد، وتلبسه بواطن وظواهر الواقع العبارتي الشعري بشكل رفيف في المشاهد السابقة، خاصة لدى قاسم حداد ومحمد صالح. وهذا الحضور أيضا له سطوعه وانبعجاسه في قصيدة النثر الراهنة. ذلك لأن الشاعر احتاج الى أن يبور أكثر عن ذاته ويوميته وعن سيرته الخاصة مع الأشياء. فاقترب من آليات الفن القصصي وابتكر سرده الشعري متما احتاج الى أن يري أكثر، ويستجمع تأسلات بصره، فنزاعا على آليات الفن السينمائي والفن التشكيلي، متما احتاج أيضا أن يتجاوز ، وأن يتجادل فاقتبس تقنيات الدراما ليتخلق من ذلك كله نص شعري معبر عن عصره، وعن زمنه. وهكذا تكون متطلبات الفن الشعري الحدائ.

إن السرد يعمل داخل النص الشعري فتعد عبارات النص، وربما تطول الى حد أن يصبح النص مطبوعا ومكتوبا بشكل يأخذ طريقة النثر في الكتابة كما عند سليم بركات، وبعض نصوص سركون بولص وحلمي سالم وكما يتخفف الحمل الاستعاري وتتقشف الجازات ، وتتسبط اللغة الشعرية الى درجة كثرة الشفافية والرفاهة وتصبح العبارات ذات بنية وصفية تكثر فيها الأسماء والاضافات والصفات تبعاً للمشاهد المصاغة، وتبعاً لألية التجربة النصية ذاتها ودلالاتها المزجاة.

هكذا فإن السرد يتحرك بجلاء في نصوص قصيدة النثر، بيد أنه لا بد من الاحتراز الجاد من أن يقع النص الشعري في منطقة ما يسمى بـ «القصة / القصيدة»، أو فيما يسمى بـ «النثر الفني» أو «الخواطر» أو «اليوميات» أو «الشعر المنثور» وكلها مجالات يدخل فيها السرد بشكل بين، وهي مجالات تختلط - أو لا بد أن تختلط - جاذبيا عن جنس أدبي مثل «قصيدة النثر» ويحتاج ذلك منا ومن الدارسين صياغات أكثر جدة وأكثر وعياً بالحظة الشعرية الراهنة. إن حضور السرد بشكل كثيف في بنية النص الشعري الراهن، أضفى لونا من الحيوية والطراوة، والمصادفة الفنية للنصوص. بعد أن تلكت كثيرا في مهابط البلاغة. وقرب السرد المسافة بين الشاعر ونصه. وأراه موضعه من القول ومن الخطاب. كما ساهم هذا الحضور في الوقوف المكثف أمام الشيء وتوصيفه وكتابة أبعاده الحسية والمكانية. بيد أن ذلك كله لم يعف بعض التجارب الشعرية من أن تقدم وعيها السردية الخاص. الذي يعتمد على استثمار المنجز البلاغي العربي خاصة الاستعاري. وعلى سبيل المثال ما نراه في ديوان «أوراق الغائب»^(٢٢) للشاعر ديسول شاؤول، والذي يقدم انماطا استعارية عدة مضمونة ومشحونة بسحنات سردية. تقص وتصف وترصد. وقد بلغت جملة الاستعارات في هذا الديوان نحو (٢٠٢) استعارة بمختلف أنماطها التصريحية والمكتنية والمجردة والمرشحة. ومن قلب صفحات الديوان المعنون بعنوان واحد هو «أوراق الغائب» لن يقدم من كل صفحة استعارة، أو مشهدا استعاريا كاملا. على يد من أن المجال السردية (الكتائني) يشيع في الديوان. بيد أن التقنية البلاغية التي يستثمرها شاؤول في شكل جي - وهي تقنية منتشرة في الشعرية الغنائية العربية - تقنية التكرار بأبعادها التوكيدية والإيقاعية. وسوف نتخذ نموذجا من بول شاؤول مرجحين البحث عن بنيات التشكيل في قصيدة النثر لحقاً آخر. يقول بول شاؤول

الغائب يفتح عينيه منذ الصباح ولا يراه أحد.
المصباح الساهر عليه يبقى ساهرا عليه.
الغائب يفتح عينيه منذ الصباح ولا يراه أحد.
النافذة المغلقة الساهرة عليه تبقى مغلقة ساهرة عليه
الغائب يفتح عينيه منذ الصباح ولا يراه أحد.
الباب المغلق الساهر عليه يبقى مغلقا وساهرا عليه.
الغائب يفتح عينيه منذ الصباح ولا يراه أحد.
خطاه التي تستنيه ترن على بلاط المدينة الفارغة.
الغائب يفتح عينيه منذ الصباح ولا يراه أحد
حريق غامض يصير أمامه^(٢٣)

إن هذا المشهد ينحني على ثلاث حركات الأولى والثانية

تتحققان عبر قولتي «الثابت والمتغير» والثالثة عبر المفارقة. في الثابت والمتغير يتحقق عنصر التكرار الذي يكرر جملة (الغائب يفتح عينيه منذ الصباح ولا يراه أحد) كما يكرر تغيير العبارات التي تبدأ بـ «المصباح»، و«النافذة»، و«الباب»، حيث تبقى كل هذه الأشياء مغلقة وساهرة على الغائب. ثم أثير يشب حريق غامض. فيبصره الغائب. هكذا يندبنا المشهد في استهوا الأول. لكن المستويات الأخرى تنم عن هذا الثبات وهذه الرتابة التي تحياها الذات الشاعرة. فالغائب حاضر في غرفته. الغائب حاضر ومع ذلك لا يراه أحد. إن الحوار بين الدال والشابث (الغائب) والدوال المتغيرة «المصباح» - «النافذة» - «الباب» - «الخطي» ثم (الحريق) هو حوار يوحي بالحوار بين الواقع «الغائب» وبين المصوح الحال في تحرك الأشياء، وفي النزوع إلى سماع الخطي التي ترن على بلاط المدينة الفارغة. لكن الغائب يصير (حريقا) أمامه. هذا الحريق هو لحظة المفارقة ونقطة التحول التي تغير إيقاع المشهد الدلالي، وتغير الرتابة، والتكرار وتكسر العادة. حيث جعلنا ذلك نعيد قراءة المشهد لنرى فاعلية هذا التكرار. ونلاحظ حضور هذه الأشياء عبر التعيين والتعريف بـ «ال» حيث تتكرر الأسماء والصفات المعروفة. فكان نقلة مفردة (حريق) النكرة هي اعتراض مفارق على هذا التعريف المتوالي. وهو (حريق غامض) أي أنه منكر غير معروف وموصوف بالفغوض. حيث يحقق ذلك المفارقة اللفظية البينية. ونلاحظ في المشهد أن السرد كامن في صياغة العبارات، وأن التكرار يحوطها. ويتحقق الاستعارات في الجمل المتغيرة لا الشابتة. وتتحقق الاستعارات هذا الغياب المجازي موافقة للغياب الدلالي (للغائب) ولا تحدث النقطة إلا في نهاية المشهد كما ذكرت.

إن هذه الشعرية تعرض على أن تكون للتقنية دلالة ما. وأن تعطي المشاهد دلالة كلية لا جزئية وهنا يحقق السرد الوحدة النصية حيث يبقى القاري مجذوبا في قراءة النص حتى نهايته، فإذا ما استطاع عزل وحدة نصية في القصيدة البينية أو في القصيدة التفعيلية وقراءتها منفصلة ربما سيحزن ذلك. ولن يؤثر في مشهد هاتين القصيدتين اللكن. لكن في قصائد النثر التي تركز على سردية مشاهدنا. فإننا لا نستطيع أن نعزل وحدة عياري منها وقراءتها على حدة إذ أن السرد يجبرنا على أن نقرأ القصيدة بوصفها كلها. إذ تبقى العبارات مجذوبة إلى نهاية المقطع الذي تتحقق فيه المفارقة. أو تتكامل الصورة المشهدية بلغة مفارقة أو بفعل مضارع - في الأغلب - يكون مفارقا تماما لما قبله. من هنا فإن ثمة صورة سردية تطرحها قصيدة النثر ضمن مكوناتها الجمالية هذه الصورة السردية تغارق الصور البلاغية التي تبني على ما هو استعاري جزئي في الأساس، وتتبنى على توالي هذه الاستعارات وتكرارها. وتمثل الصور السردية التي تقدمها قصيدة النثر لنوع بلعنا:

أولها الانبساط الشديد - المكثف حيناً - للجمل والعبارات

والاحتراف بما هو وصفي غير الصفات والإضافات وتخليق المشاهد
عبر الترابط اللفظي بين كل سطر وآخر.

ثانيها : انجاز الصورة المشهدية التي تهتم بالمشاعر والأبعاد
السيميائية، وتحريك المشاهد عبر المنتجة ، وترتيب اللقطات ترتيبياً
سببياً متوالياً. تتحرك فيه العين الشاعرة في كافة الجوانب التي تبرز
الجزئي والصغير.

ثالثاً : اعتماد الصور السردية على ما يقص ويحكى من حوادث
شعرية شخصية أو غير شخصية مع إبقاء القاريء في حال انجذاب
للمشاهد الشعرية حتى نهاياتها.

رابعها : الاعتماد على التبعين والتحديد الدلالي للألفاظ والأشياء
من جهة، واعتماد عدم اليقينيه – (ربما) أو (لعل) مثلاً – في تحديد
الأشياء من جهة ثانية، مما يخلق نوعاً من الحوار الجدلي بين الأشياء
المعينة والمشكوك فيها، ويبرز تناقض الذات الشاعرة أو تكاملها تبعاً
للتجربة المكتوبة

خامسها : تخفيف اللغة العالية، وتقديم اللغة المهموسة المتاملة
شعرياً، والابتعاد قدر الامكان مما هو غنائي، أو إيقاعي ملموس. وهذا
التخفيف الذي يصل – ربما – لدرجة البرودة يجعل القراءة تتم بشكل
رهيف جداً، وبشكل أكثر إصفاء للنبض الداخلي للعبارة .

إن هذه البدايات السالفة، تبرز لنا مكوناً مهماً من المكونات
الجمالية لقصيدة النثر، وتخلق مساحة شاسعة أمام الشعرية العربية
الرائعة التي لا تتحو الآن إلى الفصل الحاد المجابه بين أشكالها الثلاثة
(المعودي/ الضغمي/ النثري) بل تنحو إلى التقارب والتكامل على الرغم
من الفروق التقنية الجوهرية بينها

إن مراجعتنا لقصيدة النثر، والتأمل في منجزاتها سوف يقفنا على
طرق تقنية عدة وعلى إنجازات جمالية تزيد من عافية الشعرية العربية
وقدرتها على تمثيل العصر الراهن، وقدرتها أيضاً على توسيع رقعة
الشعر وبقائه متوجهاً ودالاً بوصفه فن العربية الأول، وبوصفه الأكثر
قرباً وتعبيراً وصياغةً لانفعالات الإنسان العربي وهو واجسه
وتساولاته. وإن مطلع هذه القصيدة – في تصوري – هو أن نتخذ
الوثائق الشديدة مع الإنسان العربي، وأن تولد فيه عشق الإحساس
بالأشياء وأن يجعله أكثر انتباهاً لما يدور حوله من تفاصيل جزئية أو
غير جزئية. وأن يجعل حواسه مشدودة ومركزة على ما حوله وعلى ما
هو قريب من مخيلته وحواسه.

لقد قاربنا بعض المنجزات وتبين مدى ما طرحه هذه القصيدة من
رؤى جمالية ومن اتجاهات متميزة، ومن أراض مشتركة بين الشعراء.
لكن ذلك لا بد أن يحفزنا على إعادة القراءة مرات تالية للوصول إلى
أبرز المعطيات اللغوية والبنيائية والأسلوبية والدلالية التي تقدمها
قصيدة النثر، والتي تمثل المزيج المدهش في شعريننا المعاصرة بين
تقنيات الشعر وتقنيات النثر، والتي صنعت بنا إلى فضاءات أكثر
انتفاخاً وأكثر رحابة في التقاط شعريات الوجود، والاقتراب الشديد
الواعي من أشياء وتفاصيله، والحنو الرهيف من تجارب الإنسان
وحالاته المتعددة واستبطان ذلك كما استبطاناً جمالياً سعياً لتقريب

المسافة بين الشاعر وكلماته وبين النص وقارئه وبين الإنسان ومخيلته
الماتعة.

إشارات

١ - تتعدد الإشارات داخل قصيدة النثر، فهي ليست مجرد قالب كتابي تتشابه
فيه التجارب للفتنة، إنه يقدم آليات متعددة ومتحلفة، ووجهات نظر تقنية
خاصة بكل شاعر، ويمكن أن تمثل هذه الإشارات في الانتماء بالأسلوب بوصفها
أساساً للجمالية الشعرية ونراها عند سركون بركاس، وأحمد ناصر، وسليم
بركات، وهناك من يهتم بالبنية الجمالية للنص كما عند سيف الرحبي ونوري
الجوابر وقاسم حيدر، وهناك اتجاه يميل إلى تقشّف الكلمات والوحدات النصية
مثل محمد صالح، وهناك اتجاه أقرب إلى النثر العبي والخواطر الشعرية مثلما
تقدمه بعض شاعرات هذه القصيدة وإن كان ذلك يتم بلغة شعرية أشدّ كما عند
ليلى الطيبي، وميسون صفور، وطلبة خميس، وفاطمة قنديل، وإيمان مرسل،
وهناك اتجاهات متعددة تحتاج لدراسات تطيلية عدة في اختلافاتها وتماثلاتها
مثل كتابات: بول شاول، وجباس بيضون ومحمد الدميني، وعبدالقادر
الجناني، ورفعت سلام، هذا فضلاً على ما قدمه رواد هذه القصيدة من اتجاهات
غنائية كما عند محمد الماغوط – مثلاً – واتجاهات سوريقالية واسطورية كما عند
أنسي الحاج وشوقي أبي شقرا وأدونيس وغيرهم بالإضافة إلى ما تقدمه موجة
شعرية جديدة في مصر تنتهك حرمان اللغة والتشكيل والنجاز وتكثر حدود ما هو
شعري لتكتب بلغة تربة عجيبة وإساردة شاماً وهي محتاج لتلقيج جادة وحادة
ليبيان الفوارق بين معايير الشعر وقيم النثر

٢ - ثوري الجراح، كاس سودة - القصيدة مكاس سودة،
الطبعة الأولى ١٩٩٤ - ص ٢٠

٣ - السابق ص ٦٤ - ٦٥
٤ - أحمد ناصر : سر رآك السراة للكتب والدراسات والنشر - لندن الطبعة
الأولى ١٩٩٤ ص ٢٩

٥ - السابق ص ١٢

٦ - السابق ص ١٨

٧ - السابق ص ٤٢

٨ - السابق ص ٥٩

٩ - السابق ص ٥٦

١٠ - السابق انظر النص ص ٥١ - ٧٧.

١١ - سيف الرحبي، رجل من البريق الخالي - دار الجديد - بيروت الطبعة
الأولى ١٩٩٢ ص ١٠

١٢ - السابق ص ١٥

١٣ - السابق ص ٤٠

١٤ - السابق ص ٦٦

١٥ - سركون بولس العينة قرب الأكربول - دار توبقال للنشر - الدار
البياضا - الطبعة الأولى ١٩٨٨

١٦ - السابق ص ٢٢

١٧ - السابق ص ٢٧

١٨ - عادل خزام، نص لساني (طبع على نفقة الشاعر) - الامارات - يوليو
١٩٩٣ ص ٢٣.

١٩ - خالد المعالي، عين فكر بنا - رياض الريس للكتب والنشر - لندن الطبعة
الأولى ١٩٩٠ ص ١٧ - ٤٨

٢٠ - قاسم حيدر - عزلة اللغات، كتاب كلمات البحرين الطبعة الأولى ١٩٩١،
ص ٦٠ - ٦١

٢١ - محمد صالح حيد العراشات - الهيئة المصرية العامة للكتاب الطبعة
الأولى ١٩٩٦ ص ٧٠.

٢٢ - بول شاول، أوراق الغاب - دار الجديد - بيروت الطبعة الأولى ١٩٩٢.

٢٣ - السابق ص ٢٥.

النص الأدبي وتعدد القراءات

بشير البرير *

١ - مقدمة :

إن ما تحتويه هذه الدراسة إن هو إلا محاولة بسيطة في حاجة الى تعميق وروية، ذلك أن ميدان النص والقراءة ميدان متشابك ومتعدد المحطات ومعقد المسالك، فلا تكاد تحاول الاجابة عن سؤال إلا وتجد نفسك أمام تساؤلات عديدة أخرى.

تتأسس هذه الدراسة على العناصر التالية

١ - مفهوم النص وذلك بالعرض والتحليل والنقد لجموعة من التعريفات وتلخص منها التعريف الاجرائي الذي سنبتناه عن النص الأدبي،

٢ - بين النص والخطاب: نبين فيه التداخل الموجود بين النص والخطاب، فهل النص هو الخطاب؟ وأيهما أشمل من الآخر؟ وما الفرق بينهما؟ وما هي الصفات المميزة لكل منهما؟

٣ - أنواع النص ونبين فيه أنواع النصوص مثل النص الاعلامي والنص العلمي والنص الادبي بشكل خاص وما يميزه عن غيره من النصوص الأخرى غير الأدبية؟

٤ - النص وتعدد القراءات. ونحاول الاجابة فيه عن الأسئلة التالية ما مفهوم القراءة؟ وما هي خصوصيات القراءة الأدبية؟ وهل يفرض علينا نص معين نوعاً من القراءة؟ ولماذا تعدد القراءات؟ هل يعود ذلك الى تعدد القراء؟ وتباين خصوصياتهم النفسية والاجتماعية والحضارية؟ وعليه فإن القراءة مستويات كما للقراء أنفسهم مستويات؟ أم يعود الى تعدد مناهج القراء. سنحاول الاجابة عن هذه الأسئلة بتقديم أمثلة تطبيقية من نصوص أدبية كلما كان ذلك ممكناً.

٥ - خاتمة نجمل فيها أهم ما تم التوصل اليه من آراء.

* كاتب وأستاذ جامعي من الجزائر

٢ - مفهوم النص :

نسجل - من البداية - أننا نجد أنفسنا أمام كم هائل من التعريفات الخاصة بالنص، وكل تعريف منها يعكس وجهة النظر الخاصة بمعرفة وبالمرجعيات الفكرية والتراكبات المعرفية التي ينطلق منها ولذلك سنقتصر على بعض التعريفات التي نراها تخدم الموضوع.

- فالنص هو : « ما تقريء فيه الكتابة ، وتكتب فيه القراءة »^(١)

وتذهب «جوليا كريستيفا» J. Kristeva الى أن النص «جهاز عبر لساني يعيد توزيع نظام اللسان Language عن طريق ربطه بالكلام Parole التواصل رامياً بذلك الى الاخير المباشر مع مختلف أنماط الملفوظات السابقة والمعاصرة »^(٢).

ويرى بول ريكور «P. Ricœur» أن النص «خطاب تم تثبيته بواسطة الكتابة»^(٣).

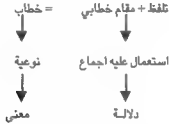
إن كل تعريف من هذه التعريفات يجعلنا إحالة تتناسب ووجهة النظر الخاصة به، فالتعريف الأول ركز على انقراضية الكتابة، وانكثابية القراءة إن صمغ التعبير وهو لم يخرج عن إطار المكتوب. والتعريف الثاني لـ «جوليا كريستيفا» يحدد النص كإنتاجية Productivité وعلاقته باللسان Language الذي يحصل فيه هي علاقة توزيعية، أي علاقة هدم وبناء على رأي الأستاذ سعيد بطلين، ثم هو أيضاً مجموعة نصوص متبادلة أو متناقضة، إذ نجد في النص الواحد ملفوظات مأخوذة من نصوص عديدة غير النص الأصلي.

ويؤكد «بول ريكور» على تثبيت النص بواسطة الكتابة أي أن النص هو ما تكتبه.

أما «رولان بارث R. Barthes» فقد أعد النص نسيجاً «ولكن طالما تم اعتبار هذا النسيج على أنه منتج وحجاب جاهز يكمن وراءه،

إبلاغية، ناتجة عن مخاطب معين وموجهة إلى مخاطب معين في مقام وسياق معينين يدرس ضمن ما يسمى الآن بـ «لسانيات الخطاب» "Linguistique de discours".

وهو على رأي «بيار شارودو P. Chareadeau» ما تكون من ملفوظ ومقام خطابي وأن الملفوظ énoncé يستلزم استعمالاً لغوياً عليه إجماع، أي قد تراضع عليه المستعملون للغة وأن هذا الاستعمال يؤدي دلالة معينة ويمكن أن نبين ذلك من خلال الخطاطة التالية^(١).



ويمكن أن نبين الفرق بين الخطاب وبين النص كما يلي:

١ - يفترض الخطاب وجود السامع الذي يتلقى الخطاب، بينما يتوجه النص إلى متلق غائب يتلقاه عن طريق عينيه قراءة أي أن الخطاب نشاط تواصل يبتأسس - أولاً وقبل كل شيء - على اللغة المنطوقة بينما النص مدونة مكتوبة.

٢ - الخطاب لا يتجاوز سامعه أي غير أي أنه مرتبط بلحظة انتاجه بينما النص له ديمومة الكتابة فهو يقرأ في كل زمان ومكان.

٣ - الخطاب تنتجه اللغة الشفوية بينما النصوص تنتجها الكتابة، أو كما قال «روبير اسكاربيت R. Escarpi» : «الغة الشفوية تنتج خطابات des discours بينما الكتابة تنتج نصوصاً des textes» (١٠) وكل منهما يحدد بمرجعية القوات التي يستعملها الخطاب محدود بالقناة النطقية بين المتكلم والسامع وعليه فإن ديمومته مرتبطة بهما لا تتجاوزهما، أما النص فإنه يستعمل نظاماً خطياً وعليه فإن ديمومته رئيسية في الزمان والمكان.

إن الخطاب على رأي ليتش وزميله شورت - تواصل لساني ينظر إليه كإجراء بين المتكلم والمخاطب أي أنه فاعلية تواصلية يتحدد شكلها بواسطة غاية اجتماعية. أما النص فهو أيضاً تواصل لساني مكتوب. وتبعاً لهذا فإن الخطاب يتصل بالجانب التركيبي والنص بالجانب الخطي كما يتجلى لنا على الورق^(١١).

ولكن على الرغم من هذه الفروق فإنه يوجد من لا يفرق بين الخطاب وبين النص ويستعملهما بالمعنى نفسه، السريديون «جينييت» و«تودوروف» و«فاينريش» لا يعيرون بينهما^(١٢).

نوعاً ما، - المعنى - الحقيقة مخفية.. فلنأخذ سنشدد داخل النسيج على الفكرة التوليدية القاطلة - إن النص يتكون ويصنع نفسه من خلال تشابك مستمر، ولو أحييتنا عمليات استحداث الألفاظ لاستطعنا أن نصف نظرية النص بكونها علم نسيج العنكبوت (هو نسيج العنكبوت وشبكته)^(١٣).

إن «رولان بارت» عندما شبه النص بالنسيج الذي ينتج لنا حجاباً جاهزاً أو لباساً نلبسه ونختفي فيه ويصبح جزءاً من شخصيتنا يكون - فيما أرى - قد أصاب كثيراً من الحقيقة لأن النص هو أيضاً منتج لعملية التشابك المستمر والانسجام والتماسك التي يقيهما «النص» / الكاتب، للكلمات والجمل والمعاني التي تعطينا - في النهاية - نصاً كما يعطي العنكبوت شبكة من ذاته فالنص يعادل أو يوازي العنكبوت - في هذا التعريف - والشبكة توازي أو تعادل الكلمات والجمل والمعاني التي تؤلف النص.

إن النص «مدونة حدث كلامي ذي وظائف متعددة»^(١٤) وهو «شكل لساني للتفاعل الاجتماعي»^(١٥) تبعاً للمقام الذي انتج فيه وللإلاقات الاجتماعية واللسانية والثقافية والمعرفية.

فهو مجموع الملفوظات اللسانية الخاضعة للتحليل إنه إذن عينة من السلوك الإنساني المكتوب والمنطوق، وهو عند «هيمسلاف» ملفوظ مهمل كان منطوقاً أو مكتوباً طويلاً أو موجزاً فديماً أو جديداً فكله «قف» هي نص مثله مثل رواية طويلة فكل مادة لسانية تشكل نصاً، يكون قابلاً للتحليل إلى صفات هي نفسها قابلة للتجزئة إلى أقسام وهكذا إلى أن تنتهي إمكانيات التقسيم^(١٦) هذا من النص بشكل عام.

أما النص الأدبي : فهو - في رأيي - نص معرفي تتلاقى فيه جملة من المعارف الإنسانية أهمها على الإطلاق المعرفة الأدبية، لكنها ليست كافية وحدها ولذلك فإن قاري الأدب الذي يكتب بمعرفة الأدب فقط تكون قراءته غير كافية ومعرفته بالنص هي أيضاً غير كافية فعليه أن يبرز إلى معارف أخرى لأننا قد نجد في النص الأدبي المعرفة التاريخية والنفسية والاجتماعية والسياسية وحتى المعرفة الاقتصادية والعلمية وغير ذلك من المعارف الإنسانية وهو ما يلقي مسؤولية إضافية على كاهل المشتغل بالأدب كتابة وقراءة والتزود من هذه المعارف قدر الإمكان للاستعانة بها في قراءة النصوص الأدبية وكتابتها. (٨)

٣ - بين النص والخطاب

عندما نقرأ بعض الدراسات نجد كثيراً منها قد استعملت مصطلح النص text وهي قصد الخطاب discours، ونجد كثيراً منها قد استعملت الخطاب وهي قصد النص. ولذلك نتساءل ما الفرق بين النص والخطاب؟ أين يلتقيان وأين يفرقان؟

إن مصطلح الخطاب متعدد للعاني، فهو وحدة تواصلية

٤ - أنواع النصوص :

تتعدد النصوص بتعدد المعارف الإنسانية في العلوم والآداب والفنون وليس من السهولة أن نقرأها كلها، بل ليس في الإمكان ذلك وإنما نتواصل معها تبعاً لتخصصاتنا ويمكن أن تقدم الأنواع التالية

١- نصوص يسيطر عليها السرد (تحقيقات ، روايات تاريخ).

ب - نصوص يسيطر عليها الوصف (أجزاء من روايات أو قصص)

ت - نصوص يسيطر عليها التحليل (مداخلات علمية دروس، رسائل عمل...).

ث - نصوص يسيطر عليها التعبير (أشعار ، روايات ، مسرحيات ، رسائل خاصة).

ج - نصوص يسيطر عليها الأمر (وُائِثِقْ إدارية، تقارير، محاضر، تعليمات...).

ويمكن أن نعمل النصوص في ثلاثة أنواع كبرى هي

١- النص الإعلامي :

ويتمثل في الصحافة والإشهار وتستمد من المكتبات والاكتشاف والمراكز الثقافية والاشتراكات ويستند على مؤشرات مرئية مثل العناوين في كتابتها ومضامينها وأنواع الطباعة، ويتوجه لأغلب الجماهير ليتمكن من الفهم الإجمالي لمختلف الأحداث.

ب - النص العلمي :

ويتعين بكونه يقدم حقيقة لا يوجد فيها اختلاف مثل : زوايا المثلث تساوي قائمتين أو أن مدينة عنابة تقع على شاطئ البحر الأبيض المتوسط وهي تبعد عن مدينة قسنطينة بـ ١٥٠ كلم. فالخطاب العلمي يقدم حقائق علمية يتفق عليها الناس ويستعينون في ذلك بأختبار نتائجها بوسائل مادية محددة، ومعايير الحكم على هذه الحقائق لا يترك مجالاً للجوانب الخاصة التي تميز هذا الفرد عن ذلك وإنما لها واقعية يؤكدتها المنطق وتثبتها التجربة العلمية^(١٢).

ج - النص الأدبي :

هو نقيض للنص العلمي، لأنه غير ثابت ولا يقدم حقيقة علمية دقيقة وإنما يقدم حقيقة فنية تنبع من الذات.

إن النص الأدبي هو نتيجة ما في الفنان من تباين وفردية ... وهذه الفردية أو الذاتية التي تميز الفن على العلم، عند النقاد وعلماء الجمال هي الغنصر الأساسي الذي يجعل الفن عند خلقه يتسم بسمة الأصالة : التي هي مجموعة الخصائص الفردية المميزة للأشخاص ...^(١٤)

فنعندما نقرأ جملة «فرائز كافكا»، جئت إلى العالم بجرح فاخر وذلك كل متاعي» أو جملة : «لو كنت موسيقاراً لعزفت للحن الذي لم يعزف بعد».

فإن قراءتنا تكون بناء على خصوصياتنا النفسية والاجتماعية والمعرفية، وكل منا يتلقى الجملتين بشكل خاص يختلف عن الآخرين، وقد يحدث تشابه ولكن لن يكون أبداً صورة طبق الأصل. فالنص الأدبي بما فيه من حساسية فنية وطاقة جمالية خلقة يخاطب الإنسان الذي يردد في أعماقنا جميعاً ويعمل على إيقاظه وربما لذلك قال «الدوس هكسلي» : «إن أحد ردود الفعل الطبيعية التي تعترينا عقب قراءة لمقطوعة جيدة من الأدب يمكن أن يعبر عنه بالمسلة الآتية: هذا هو ما كنت أشعر به وأفكر فيه دائماً، ولكنني لم أكن قادراً على أن أصوغ هذا الاحساس في كلمات حتى ولا لنفسي»^(١٥).

٥ - النص وتعدد القراءات :

إن الحديث عن القراءة يختلف باختلاف الأطار النظري الذي ينطلق منه كل دارس ولذلك تعددت تعريفاتها فمثلاً:

- «القراءة فعل ملموس يتكون من جملة افتراضات وأمال وخيبات وأحلام تعيقها بقطات...»^(١٦).

- «القراءة جزء من النص، فهي منطبعة فيه محفورة عليه، تعدد كتابته»^(١٧).

- وهي من منظور اجتماعي : «ظاهرة اجتماعية وأيديولوجية بمعنى أنها ترتبط أساساً بسلم القيم الجماعية وعلى أن الجمهور ليس كتلة متجانسة، بل تتدخل المصالح الفئوية أو الطبقاتية المتعارضة غالباً، لتتفصل على مستوى القراءة»^(١٨) لن نستمر في تعداد التعريفات الخاصة بالقراءة لأنها كثيرة ، كما سبق الإشارة بل يمكن أن نورد تعريفاً ظهر لنا من عدة قراءات وهو : أن القراءة فعل متشابك ومعقد يعمل على إخراج العمل الأدبي من حالة الإمكان إلى حالة الانجياز يخرج من نطاق الكمون إلى نطاق التحقق أي انتقله من الموجود بالقوة إلى الموجود بالفعل على رأي علمائنا العرب القدماء وهي تلاقي القاريء بالنص في مستوى ما.

إن القراءة قراءات ولكل قراءة خصوصياتها وأهم ما يميز القراءة الأدبية أنها تحاول البحث في المسافة الفاصلة بين الدال والدلول وتعمل على فك أسرار التعدد الدلالي الذي يميز النص الأدبي إنها -إن صح التعبير -أرتحال وهجرة وعبور بين الدلالات بشكل دائم وهذا كاف وحده يجعلها تتعدد وتتجدد باستمرار.

لماذا تتعدد قراءة النص الأدبي؟

هل يعود ذلك إلى كون بعض النصوص يرفض على المتلقي نوعاً معيناً من القراءات؟ أم يعود إلى تعدد القراء واختلاف معارفهم وتختلفهم؟ وعليه فإن القراءة مستويات كما أقرها أنفسهم

قصة «بلازك Sararine»، على الخطوات التالية:

١ - وضع الألفاز "herméneutique" ومسلكه الحقيقية التي تعرف من خلال العقدة مثل : التساؤل عن اسم Sarazine أمؤث هو أم مذكر؟ لأن له دلالة أنثوية.

٢ - وضع الأفعال . ومسلكه الأفعال "actions" من مختلف الأحداث والوقائع.

٣ - الوضع الرمزي symbolique . ويكون على مستوى الاستبدالات substitutions التي تتم من خلال الصور البلاغية والتعبيرات المتتابعة والمضادة مثل : (الحياة والموت البرودة والحرارة والداخل والخارج) ومختلف التنوعات التي تحصل على مستوى الفضاء (من الحديقة إلى قاعة الاستقبال...).

٤ - الوضع الخاص بالمعنى sémique ويتعلق بالمعاني المفردة مثل دلالات المعنى التالية: الأنثوية féminité بالنسبة لـ "Sararine" ... الخ.

٥ - الوضع الثقافي ويحيل إلى سلطة علمية أو أخلاقية أو ثقافية. لأنه يتمثل في المعرفة le savoir ، يعتبر آخر هو الوضع الذي يتعلق بكل ما يمكن أن نعهده مرجعا référent وقد يتجسد في الحياة اليومية أو في المظاهر الحضارية بصفة عامة.

إن هذه الأوضاع التي قدمها «رولان بارث» لا تخضع لأي ترتيب على مستوى النصوص بقدر ما توضح الجمع pluriel الذي يتألف منه أي نص. (١٢)

ب - يمكن أن نقرأ النص من منظور اللسانيات البنوية: فنستثمر هذه المعرفة في قراءة النص بالبحث في مختلف بنياته: الصوتية والمعجمية والصرفية والنحوية والدلالية، أي التركيز على مستويات المعنى وترابط بعضها ببعض وتفاعلها فيما بينها ، ذلك أنه لا يمكن للمستوى أن يؤدي المعنى بمفرده بل من خلال علاقاته مع المستويات الأخرى في سياق لغوي واحد، فالكلمة على سبيل المثال - تحيا بين أخواتها على رأي علمائنا العرب القدماء عبد القاهر الجرجاني مثلا.

ويمكن أن نورد الأمثلة التالية

١ - على مستوى المعجم:

ناخذ المقطع الآتي من قصيدة نزار قباني «خريشات طفولية»

١ - خطيتي الكبيرة الكبيرة

٢ - انتبي يا بحرية العينين يا أميرة

٣ - أحب كالأطفال

٤ - واكتب الشعر على طريقة الأطفال

٥ - فاشهر العشاق يا حبيبتي

مستويات؟ أم يعود إلى تعدد المناهج النقدية التي يستثمرها النقاد في قراءة الأدب وتحليله؟

توجد لبعض النصوص قدرة على توجيه القارئ إلى أمر ما أكثر من بقية الأمور الأخرى فعلاً: رواية الطيب صالح «موسم الهجرة إلى الشمال» لا يمكن - فيما أرى - للقارئ ألا ينشغل بشخصية مصطفى سعيد، أو بالاشكاليات الحضارية الكامنة فيها . أي أن النص يقرر إلى حد كبير استجابة القارئ على رأي الناقد الألماني «ولفجانج إيسره» (١٣).

فلنص سلطنة يمارسها على القارئ إن صح التعبير وهو موضوع مستقل بذاته.

إن النص الأدبي يمكن أن يقرأ قراءات متعددة بالنظر إلى الخصائص النفسية والاجتماعية والمعرفية التي تميز قارئاً عن قارئ آخر ولذلك تتباين مستويات القراءة وتتعدد من حيث العمق تبعاً لنية القراء وأساليبهم، حتى قيل إن هناك عدداً من القراءات يساوي عدد القراء (١٤) ثم إن القارئ الواحد سيقرا النص الواحد قراءات مختلفة بالنظر إلى أحواله المختلفة النفسية والاجتماعية والمعرفية فهو في هذه القراءة ليس هو في تلك القراءة لنفسه تبعاً للمقولة الشائعة.

«أنا الآن لست أنا بعد لحظات».

إن القراءة مستويات كما القراء أنفسهم مستويات فعل رأي داسكاربيت R. Escarpit «توجد:

- القراءة العارفة والقراءة المستهلكة

فالأولى تتجاوز العمل الأدبي لتندرك الظروف المحيطة بنتاجيته وتقدم نواياها. وتحلل أدواته وتعيد تشكيل نظام الاحالات الذي يعطي العمل بعده الجمالي ... إنها قراءة حكيمة مفسرة. والثانية قراءة تنوقية تنبني على الإعجاب (أو عدمه) بالعمل ولا غرو أن يقرر «المصير التجاري للكتاب بعدى إقبال الجمهور عليه» (١٥).

تتعدد القراءة بتعدد المناهج النقدية التي هي مناهج قراءة

١ - «رولان بارث» أعطى أهمية كبيرة للقارئ لأنه رأى أن الدراسات النقدية قد ركزت اهتمامها على المؤلف ولم تعط الأهمية الكافية للقارئ ولذلك رأى بين القارئ والنص علاقة اشتهاه متبادل (١٦)، أي النص الذي يحقق للقارئ المتعة.

وقد رأى «بارث» أن قراءة النص يجب أن تستند إلى النظام الذي نفسه الذي يستعان في توضيحه ببعض الفروع الأكاديمية . كعلم النفس التحليلي والنقد الموضوعاتي thématique والتاريخي والبنوي structureles وتتأسس قراءة «بارث» التي طبقها على

٦ - كانوا من الأطفال

٧ - وأجمل الأشعار ، يا حبيبتني

٨ - ألفها أطفال

(... ..)

٩ - وأنتي أقدر في بساطة

١٠ - أن أرسم النساء في كراستي

١١ - بهيئة الأشجار

١٢ - وأجعل النهد الذي اختاره

١٣ - طيارة من ورق

١٤ - أو زهرة من نار

يظهر لنا من هذه المقطوعة :

١ - مجال الكتابة وتدل عليه الكلمات

«خربشات ، أكتب ، الشعر ، ألفها ، أرسم ، كراستي ، ورق»

ب - مجال الأنوثة وتدل عليه

«بحرية العينين ، أميرة ، حبيبتني ، النساء ، النهد ، زهرة...»

ت - مجال الطفولة وتدل عليه الكلمات التالية

«طفولية ، كأطفال ، طريقة الأطفال ، ألفها أطفال بمنطق

(الصغار) ودهشة (الصغار) طيارة من ورق .

ونكتفي بهذا على مستوى المعجم (٢٤).

٢ - على المستويين الصرفي والنحوي:

يمكن أن نعمل بالمنفردة قصيدة أبي الفضل يوسف ابن

النحوي المئوي سنة ٥١٣ هـ وعدد أبياتها أربعون بيتاً نقطط منها

الآبيات التالية على سبيل التمثيل ، ولكن الحديث سيكون بالنظر إلى

القصيدة كلها.

١ - اشتدني أزمة تنفرجي قد آذن ليلىك بالبلج

٢ - وظلام الليل له سرج حتى يغشاها أبو السرج

٣ - وسحاب الخير لها مطر فإذا جاء الأبان تج

٤ - وفوائد مولانا جمل لسروج الأنس والمهج (٢٥)

ومن يدرس هذه القصيدة من حيث أبنية أفعالها سيلاحظ

غياب بعض الأوزان مثلاً : «فَعْلُ يَفْعُلُ» ويلاحظ في مقابل ذلك

حضور وزن «فَعْلُ يَفْعُلُ» ومرد ذلك - فيما أرى - إلى أن الأفعال

التي بوزن «فَعْلُ يَفْعُلُ» تتواتر في الكلام العربي بنسبة قليلة

جداً. ثم إن «فعل» ليس فعلاً باتم معنى الكلمة، وإنما يدل على

الاتصاف بصفة لذلك فهو قليل العدد نسبياً، قليل التصرف،

يلازم حركة واحدة في المضارع هي حركة عين الماضي ذاتها مثل
«حَسَنٌ يَحْسُنُ» (٢٦).

ومن جهة أخرى فإن القرآن الكريم ولم يستعمل منها إلا أحد

عشر فعلاً، وهي نسبة ضعيفة جداً تدل على قلة أهمية الصنف من

الأفعال في الاستعمال (٢٧) فهو كما قال ابن جني: «ضرب قائم في

الثلاثي يرأسه غير متعد البنية، وأكثر باب فَعْلُ وفعل متعد. فلما

جاء هذا مخالفاً لهما وهما أقوى وأكثر منه خولف بينهما وبينه،

فوفق بين حركتي عيني، وخولف بين حركتي عينيها» (٢٨) نفهم

من هذا أن حركة عين الفعل مهمة جداً في التفرقة بين هذه الأوزان،

وهي في هذا الوزن تأتي ضمة في المضارع والماضي مثل : كُرم

يُكرم. أو كما قال رهي الدين الاسترأبادي عن ابن الحاجب أنه:

«ذكر «فَعْلُ» مثلاً واحداً لأنه ليس مضارعه إلا مضمر العين

وليس إلا لازماً وكون «فَعْلُ» لازماً لأنه «أفعال الطبايع ونحوها

كـ: «حَسَنٌ وَقَبِيحٌ وَكَبِيرٌ فَمَنْ شِئَ كَانَ لَازِماً» (٢٩).

وإذا علمنا أن حركة العين في «فَعْلُ يَفْعُلُ» هي الضمة ، وأن

موضع النطق بها خلفي ودرجة الانفتاح فيها متغلقة زيادة على ذلك

تتصف بأنها مستديرة والمقصود بالاستدارة أن الشفتين تكونان

عند النطق بها مستديرتين بينما تنفرجان عندالنطق بالكسرة

والتفتحة.

والاستدارة في مستوى الشفتين تجعل نطقها أكثر نقلاً من

نطق الحركتين الأخريين ولأسباب الفتحه التي هي أخفها (٣٠) .

فإنه يمكن أن نبرر سر غياب وزن «فَعْلُ يَفْعُلُ» من المنفرجة بأن

الشاعر ينشد الانفراج لهمومه وزوالها ونهايتها عنه، ولذلك لم

يستعمل وزن «فَعْلُ يَفْعُلُ» لأن حركة العين فيه وهي الضمة بما أنها

خلفية ومستديرة ومنغلقة لا تتسمج مع ما ينشده الشاعر من

انفراج لهمومه بسرعة فحركة عين الفعل هنا تتصف بالنقل مما

يجعل انفراج الهموم بطيئاً وهو ما لا يرغبه الشاعر.

وفي المقابل شكل وزن «فَعْلُ يَفْعُلُ» حضوريا مكثفاً لأن ذلك

يتناسب مع الانفتاح الذي يحدث في الفم أثناء التلفظ، فالانفراج

والانفتاح يشتركان - هنا - في الأذهان للهمم والشدة والحزن وفي

نشدان الفرح والسرور بأسرع وقت ممكن (٣١).

ويتضاهر المستوى الصرفي بالمستوى النحوي، من خلال البنية

الزمنية التي تؤديها الجمل الفعلية في المنفرجة، فالفاعل يعد أهم

صنف من أصناف الكلمات إذ عليه نقيم الجمل ونبنى النص

وبفضله تعرف الزمن ونوعية الحركة في الخطاب.

ويرجعونا إلى المنفرجة لاحظنا هيمنة الزمن المستقبل ، إذ نجد

٢٨ فعلاً تدل على المستقبل وهي نسبة كبيرة إذا ما قيسبت بالزمن

الماضي الذي مثله ١٠ أفعال فقط والزمن الحاضر الذي يبدو قليلاً

جداً حيث لا يمثل إلا ثلاثة أفعال فقط.

الداخلية ليست كذلك ، لذلك تساءل الأصمعي - باعتباره مخاطبا قائلًا لصاحبه:

هل رأيت أعجب من هذا؟ فرد عليه صاحبه مؤكدا غرابة الحالة قائلا : لا والله ولا أحسبني أراه.

قزينة الأعرابية وليأسها لأحسن ما تملك من الحلي والحل في حالة الموت، فيه خروج عن المألوف، فيه عدول عن المعمول به في مقفوس الموت التي تتطلب نوعا معيناً من اللباس ، ثم إن وجود الأعرابية وهي في حالتها تلك في المقبرة لا يتناسب مع المكان بل يمكن أن يتناسب مع العرس مثلا.

ففي هذا التعارض - اذن - تكمن أسئلة القاريء : لماذا هذا التعارض ؟ لماذا تزينت هذه الأعرابية بما يدل على العرس؟ ولماذا هي موجودة على قبر كأنها تمثال تبكي بعين غزيرة وصوت شجي ؟ هل هي حزينه أم مسرورة ؟ إن هذا التعارض الذي تتميز به الأعرابية يدل على أنها تعيش أزمة نفسية عميقة اختلط عليها بعد الماضي السعيد مع زوجها، وبعد الحاضر الحزن الذي يمثل في موت زوجها فارات أن تعيش البعدين معا، ولكن - في حقيقة الأمر - أنه يوجد صراع مرير بين الماضي والحاضر عند الأعرابية ، فهناك نفي ورفض دامن لواجد من البعدين بغير تأكيد الآخر ، فالعلاقة بينهما علاقة اقصاء فلا يدل إن يخفي إما الحزن وإما الفرح، فالبعد الحقيقي هو الذي يمارس هيلمانه وهو الذي يبقى في النهاية. ونرى في هذا النص أن الحزن هو البعد الأقوى وأن مظهر الفرح يدل - في الحقيقة - على الحزن لا على الفرح كما يدل البكاء، في بعض الأحيان، على الفرح.

د - كما يمكن أن نقرأ النص قراءة سيميائية فنبحث في العلامات والإشارات والرموز والايقونات ونحاول أن نقدم تطبيقا واحدا عن العلامة دون الغوص في باقي الجوانب الأخرى.

فالعلامة معطى نفسي واجتماعي وثقافي وحضاري، أصله الوضع والعرف والاصطلاح يمكننا من خلالها ، معرفة العلاقة بين سعة أي نظام تبليغي وطبيعة مكوناته الدلالية فالقاريء للنص يجب أن يكون على معرفة كافية بنظامها لكي يتمكن من فهمها وتحليلها ومعرفة مختلف وظائفها

ولنأخذ المثال التالي

جاء في رواية عبد الحميد بن هدوقة «الجارية والدرويش» النص التالي :

«... أرواح للمخلوقات البشرية أنشئت دفعة واحدة، ووضعت بذورها في آدم فردا فردا. بيكاسو، فرانكو اليندي، بينوشي راسيوتين، لينين سالزار، أميل كاراكابرال، عرومان، بيجن، شيوخ البترول والخميسي، ناصر والسادات، بوجوب الأمر عبد القادر، غاندي، هنتر ، لومنيا، تشومبي ، بودمين، باشا أبو بوعلام.. كلهم

وهكذا يبدو الحاضر ولكاني به لا مكان له في هذا النص الشعري، فالماضي والمستقبل قد تضافرا على إقصاء الحاضر، وفي حالات أخرى يأتي المستقبل ليحول أزمنة الفعل من حاضرها المسحوق ويصرفها نحو الآتي، إما بأن يضعها في المعادلة الشرطية ، أو يوضعها في سياق مستقبلي آخر.

إن الماضي عندما تحول الى المستقبل - في المنفرجة - قد شكل مع المضارع الأمر تدخلا وأقام معهم وشائج قربي وعلاقات نسب أدت به إلى التعاون معهما على سحق الحاضر والفسائه في الكثير الأغلب.

فالحاضر - اذن - قد تجاوزه الماضي والمستقبل قد تجاوزهما معا، وعليه فإن الكون الزماني في المنفرجة كون مستقبلي يرتبط ارتباطا وثيقا بنفسية الشاعر التي ترفض حاضرها المتأزم وتتشبث بمستقبلها الذي ترى فيه انفتاحا وانفراجا لازمتها ، ولهذا تكررت هذه النغمة عند أبي الفضل يوسف ابن النحوي في أغلب أبيات قصيدته. لهذا كله ومن هذا كله تبقى «المنفرجة» نصا شعريا مفتحا على القراءات العديدة في جميع مستوياته (٢٢)

ج - يمكن أن نقرأ النص قراءة أسلوبية تركز فيها على الانزياحات المختلفة التي تخلقها اللغة والطاقت الدلالية المخزنة في النص التي تلامس مكانا من المساسية المتأثرة لدى القاريء ويمكن أن تقدم النص التالي للأصمعي مثلا عن الانزياح والعدول في التعبير عن المألوف بما يخرق أفق الانتظار عند القاريء.

قال الأصمعي : «دخلت بعض مقابر الأعراب، ومعني صاحب لي فإذا جارية على قبر كأنها تمثال، وعليها من الحلي والحلل ما لم أر مثله، وهي تبكي بعين غزيرة وصوت شجي، فالتفت إلى صاحبي فقلت : هل رأيت أعجب من هذا ؟

قال . لا والله ولا أحسبني أراه.

ثم قلت : يا هذه : إني أراك حزينه وما عليك زي حزن!

فانضات تقول :

فإن تسألاني : فيم حزني ؟ فإني رهينة هذا القبر يا فتيان واني لأستحييه والترب بيننا كما كنت أستحييه حين يراني

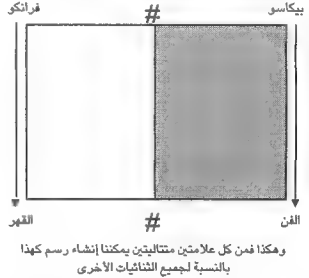
ثم اندفعت في البكاء وجعلت تقول .

يا صاحب القبر يا من كان نعم بي بالاً وبكسر في الدنيا مواسني قد روت قبرك في حل وفي حلي . كأنني لست من أهل المصبات أردت أن أتبك فيما كنت أعرفه . أن قد تسريه من بعض هيشاني فمن رأي عسري موغسة عجيبة الزبي تبكي بين أموات (٢٣)

يتمثل الانزياح في هذا النص في التعارض الحاصل بين الحالة الخارجية للأعرابية وبكائها بعين غزيرة وصوت شجي ووجودها في المقبرة على قبر زوجها. فحالتها الخارجية تدل على الفرح وحالتها

كلهم خلقوا دفعة واحدة ووضعوا في آدم .. لئن أنا، السجان، النجاة، الخساء، صاحبة الراية... الجميع انشؤا دفعة واحدة^(٢٤).

فيأملنا لهذا النص نجده مؤلفا من علامات عديدة، وكل علامتين لهما علاقة ببعض، فالعلامة الأولى تسدعي الثانية، والعلامة الثانية تنبئنا عن العلامة الأولى، وهكذا فإن كل علامة تحيا وتقنع عن معانيها ومضامينها من خلال تضامرها مع العلامة الأخرى على الرغم من التضاد أو التناقض الظاهر بينهما ويمكن أن نبين ذلك من خلال الرسم البياني التالي



هـ - قراءة تستثمر لسانيات الخطاب ومناهج تحليله:

فتتعامل مع النص الأدبي على أنه رسالة بين مخاطب (كاتب) ومخاطب (قاري) وتهتم بالبحث في محاولة معرفة أفعال الكلام les actes de parole وأحوال الخطاب les situations des discours وظوائفه المختلفة.

أو لا : يمكن قراءة النص طبقا لوظائفه

١ - الوظيفة المرجعية fonction référentielle وتتأسس على الخطاب ومن خلالها يمكننا معرفة المرجعيات المعرفية والثقافية التي ينطلق منها والتي تبديها اللغة في النص، فتبحث في حالات المصطلحات والأفكار التي تعود إلى إطار مرجعي واحد، فنعرقها ما إذا كانت مرجعيات نفسية أو اجتماعية أو سياسية أو ثقافية أو تاريخية..

فمثلا عندما نقرأ الفقرة التالية من رواية الطبيب صالح «موسم الهجرة إلى الشمال»، نلاحظ بوضوح أن مرجعيتها تاريخية حضارية.

.. إنني أسمع في هذه الحكمة صليل سيوف الرومان في

قرطاجة وقفعة سنايك خيل النبي وهي تطأ أرض القدس، البواخر مخرت عرض النيل أول مرة تحمل المدافع لا الخبز، وسكن الحديد أنشخت أصلا لنقل الجنود وقد انشأوا المدارس ليعلمونا كيف نقول «نعم» بلغتهم. إنهم جلبوا إلينا جرشومة العنف الأوروبي الأكبر الذي لم يشهد العالم مثيله، جرشومة مرض فتاك أصابهم منذ أكثر من ألف عام، نعم يا سادتي إنني جئتكم غازيا في عقر داركم. قطرة من السم الذي حقنتم به شرايين التاريخ...»^(٢٥).

٢ - الوظيفة التعبيرية fonction expressive وتسمى كذلك الوظيفة الانفعالية وتتأسس على الخطاب فبدي عواطف ومواقفه تجاه قضية ما ويتجلى ذلك مثلا في طريقة النطق وفي بعض الأدوات اللغوية التي تدل على استقهام أو التعجب أو الانفعال.

٣ - الوظيفة الإفهامية fonction conative : وتتعلق بالمتلقي، فالنص يكلمه على أحسن وجه، فهو يخضع لتأثير حرية القاريء بأقصى ما في هذه الحرية من شفافية. إن للقاريء قدرة مشروطة وهو في ذلك لا يختلف عن الكاتب.

٤ - الوظيفة الانتباهية fonction phatique : وتتعلق بقناة التخاطب وتتجلى كثيرا في المصاورات الشفافية، ولذلك يمكن أن ندرج فيها كل ما من شأنه أن يثير انتباه المتلقي من تكرارات وتأكيديات أو إطناب..

٥ - الوظيفة ما وراء لغوية fonction méta linguistique : وتتأسس على الوضع "code" وتعمل على التأكيد من أن طري الخطاب ينطلقان من الأوضاع نفسها. فهناك علاقات وثيقة بينهما ويمكن أن تراعى في القراءة وهي:

● وحدة اللغة : فالكاتب يستثمر في إبداءه الكلمات والجمل التي يعبر بها مجتمعه عن أغراضه المختلفة.

● وحدة الثقافة : أي التراث الثقافي المشترك والعقيدة الفكرية العامة المشتركة.

● وحدة البداة: أي مجموع الأفكار والمعتقدات وأحكام القيمة التي يفرزها الوسط، فيتقبلها كأمور بديهية لا تحتل التبرير أو الاستدلال^(٢٦).

٦ - الوظيفة الشعرية / الأدبية fonction poétique : وهي الوظيفة التي يكون فيها النص / الخطاب غاية في ذاته فتصبح هي المعنى بالدرس.

ثانيا : قراءة النص طبقا لبنياته الخطابية^(٢٧) : ويتم ذلك كما يلي:

١ - قراءة البنية الوصائية أو السردية : وذلك بالبحث في طريقة سرد الأحداث وتبويبها وعلاقات الشخصيات الموجودة في النص وأدوارهم المختلفة والزمان والمكان، أي نحاول الاجابة عن الأسئلة التالية من ؟ وماذا؟ ومتى؟ وأين؟.

٢ - قراءة البنية الاخبارية : وفيها يقدم حدث أو موضوع في شكل نصوص وصفية. أو في شكل دلائل فتعمل على بحث الوسائط الخاصة بالموضوع أو الحدث أو الكلمات والوسائط المختلفة التي تتحكم فيه.

٣ - قراءة البنية الحوارية : فالنص يقدم في شكل محادثة أو مخاطبة أو مراسلة فتعمل على معرفة المرسلين والمتلقين وبحث وسائط الحالة التواصلية (من يكتب لمن؟ ولأي غرض...).

٦ - خلاصة :

إن أهم ما نستخلصه من كل ما قدمناه أن القراءة مفتوحة أبداً.. ولا يمكن لها أن تنتهي، ومتعددة أبداً ولا يمكن للنص الأدبي أن يقرأ قراءة أو قراءتين فقط وإنما هو يتغذى باستمرار ويتجدد بالقراءة ففي كل قراءة إضافة له.

ثم إن هذه القراءات لا تختلف إلا لتألف وتداخل وتتوحد لتتكامل وذلك ما يميز قراءة الأدب عن غيرها من القراءات، فهي تثبت دائماً في تعدد الدلالات المختلفة التي يحملها النص، لأنه لا يمكن أن يقدم المعنى هكذا جاهزاً ونهائياً. فالنص لا يتحقق إلا بالقراءة وكلما كان النص كانت القراءة وكلما كانت القراءة كان النص.

٧ - مراجع الدراسة :

- ١ - رشيد بن حدو - قراءة في القراءة - مجلة الفكر العربي للمعاصر ، عدد ٤٨ / ١٩٨٨ ، ص ١٣
- ٢ - سعيد يقطين - انفتاح النص الروائي المركز الثقافي العربي - ط (١) . ١٩٨٩ ، ص ١٩
- ٣ - عز الدين المناصرة - نص الوطن وطن النص شهادة في شريعة المكتبة - مجلة التبيين العدد (١) - ص ٤٠.
- ٤ - رولان بارت - لذة النص ، ترجمة محمد الرغرافي ومحمد خير بوزان ، مجلة العرب والفكر العالمي العدد ١٠ ، سنة ١٩٩٠ ، ص ٣٥
- ٥ - محمد مفتاح - تحليل الخطاب الشعري إستراتيجية التماس - ص ١١٩ / ١٢٠.
- ٦ - سعيد يقطين - انفتاح النص الروائي - ص ١٨.
- ٧ - دويدو معجم اللسانيات.
- ٨ - انظر بشير ابرير ، السيميائية وتبليغ النص الأدبي، مجلة النهل ، عدد ٥٢٤ ، ص ٢٩ - سنة ١٩٩٥
- ٩ - Maingueneau - initiation aux méthodes de l'analyse du discours, p. 113
- ١٠ - R. Escorpit écrit et la communication, p. 177
- ١١ - انظر سعيد يقطين - تحليل الخطاب الروائي - ص ٤٤.

- ١٢ - انظر - سعيد يقطين - انفتاح النص الروائي - ص ١١ وما بعدها.
- ١٣ - محمد زكي المشماوي - قضايا النقد الأدبي بين القديم والحديث - سنة ١٩٧٩ ، ص ١٢.
- ١٤ - المرجع نفسه - ص ٢.
- ١٥ - المرجع نفسه - ص ٥.
- ١٦ - رشيد بن حدو - قراءة في القراءة - مجلة الفكر المعاصر ، عدد ٤٨ / ١٩٨٨ ، ص ١٤
- ١٧ - المرجع نفسه - ص ١٨.
- ١٨ - المرجع نفسه - ص ١٦
- ١٩ - فاضل شام - من سلطة النص الى سلطة القراءة - مجلة الفكر العربي للمعاصر ، عدد ٤٨ - ٤٩ / ١٩٨٨ ، ص ٨٩
- ٢٠ - المرجع نفسه - ص ٩٣.
- ٢١ - رشيد بن حدو - قراءة في القراءة - مجلة الفكر المعاصر ، عدد ٤٨ / ١٩٨٨ ، ص ١٥
- ٢٢ - المرجع نفسه - ص ١٩.
- ٢٤ - انظر الاستاذ محمود ابرافق - تحليل الاقلام والنصوص ، الأسس المنهجية لتحليل النص - رولان بارت . الحلقة ٢٠ ، جريدة السلام الجزائرية العدد (٢١٥) يوم ١٨ / ٧ / ١٩٩١
- ٢٤ - للمزيد من التفاصيل انظر : ميشال باريو، مفهوم الانتجاع الدلائلي وتطبيقه على نص شعري لماريان، ندوة قابس / تونس ١٩٨٦ للنقد العربي.
- ٢٥ - القصيدة موجودة بكاملها في ، «المفرجة» شرح أبي الحسن علي البوسيري تحقيق وتقديم «أحمد بن محمد أبو رزاق (أبو روح)» ، المؤسسة الوطنية للكتاب - الجزائر ١٩٨٤.
- ٢٦ - انظر - فخر الدين قبلارة - تصريف الاسماء والأفعال - ١٩٧٨ ، ص ٨٨
- ٢٧ - الطيب البكوش - التصريف العربي من خلال علم الاصرات الحديث - ص ٨٤.
- ٢٨ - المرجع نفسه - ص ٨٤ هامش رقم (١)
- ٢٩ - السرخي الاسترابادي - شرح شافية بن الحاجب ، تحقيق محمد الزغراف وآخرين ، بيروت - لبنان دار الكتب العلمية ١٩٨٢ . الجزء (١) . ص ٦٧.
- ٣٠ - المرجع نفسه - ص ٧٤
- ٣١ - انظر لمزيد من التفاصيل : بشير ابرير، مستويات الخطاب في الأدب المغربي القديم، المفرجة نموذجاً، الملتقى التأسيسي الأول، جامعة باتنة أيام ١٠ / ١١ / ١٩٩٤ .
- ٣٢ - المرجع نفسه .
- ٣٣ - النص مأخوذ من ابن القيم الجوزية ، أخبار النساء.
- ٣٤ - النص مأخوذ من رواية الجازية والسراويش - ص ١٣٢ / المؤسسة الوطنية للكتاب - الجزائر ١٩٨٢.
- ٣٥ - الطيب صالح - موسم الهجرة الى الشمال - ص ١٠٠ - عيون المعاصرة
- ٣٦ - رشيد بن حدو - قراءة في القراءة - مجلة الفكر العربي المعاصر ، عدد ٤٨ / ١٩٨٨ ، ص ١٥.
- ٣٧ - تمكن العسيرة الى : Francine cicurel - lectures interactives en langues étrangères - ١٩٩١



أضواء على

مصادر التاريخ العماني الحديث

محمد صابر عرب *

من القرن للسداس عشر وحتى منتصف القرن الثامن عشر. بسبب تعارض المصالح وتباين الاتجاهات واختفاء ممالك كان لها دور أساسي وظهور قوى لم يكن لها تأثير على مسرح الأحداث. على الرغم من كل ذلك فإن ما كتب في تاريخ عُمان عن تلك الفترة لا يتناسب بأي حال مع ثقل الأحداث وأهميتها. وليس من قبيل المصادفة أن يتوافق غروب العصر الإسلامي الذهبي الذي بدأ بمنتصف القرن الثامن الميلادي وانتهى بنهاية القرن الخامس عشر. وليس من قبيل المصادفة أن ينتهي هذا العصر مع مقدم البرتغال. وإنما كان الوجود البرتغالي بمثابة النهاية التي عجلت بالقضاء على الكيانات السياسية العربية والإسلامية، التي بقيت ما يزيد على سبعة قرون وهي في أوج قوتها.

ولعل القوى الإسلامية سواء في الخليج العربي أو في المحيط الهندي قد شغلته المصالح الاقتصادية من جانب بينما أنهكتها الخلافات السياسية بشكل عجل بنهايتها مع مقدم البرتغاليين من جانب آخر.

لقد امتزجت الدوافع الاقتصادية والدينية والسياسية ببعضها البعض لكي تدفع بالبرتغاليين وهو شعب لم يكن قد

العمانيون في مواجهة الوجود البرتغالي (دراسة في مصادر التاريخ العماني)

لقد شغلت عُمان مساحة تاريخية وحضارية في عمر التاريخ الانساني عموماً والتاريخ العربي على وجه الخصوص.

وبكل تأكيد فقد كان للموقع المتميز الذي احتلته عُمان أهمية كبيرة، حيث وفر لها كل مقومات الدولة الحضارية، ولذا فقد كانت مطعماً عبر عصور التاريخ للكثير من الشعوب وفي مقدمتها الفرس. ومع مطلع العصور الحديثة كانت عُمان في مقدمة البلدان العربية التي وقعت فريسة للاحتلال البرتغالي (العقد الأول من القرن السادس عشر).

لقد أخذ الاستعمار البرتغالي يدعم من وجوده على السواحل العمانية بعد أن كان قد عرف طريقه من قبل إلى شرق أفريقيا والمحيط الهندي.

وعلى الرغم من تناقض التيارات السياسية في الخليج بدءاً

* كاتب وأستاذ جامعي من مصر

تجاوز المليون ولم يسبق له أن لعب دوراً مؤثراً على مسرح الأحداث السياسية في أوروبا، لقد قدر لهذا الشعب الذي تنهض الروح الصليبية التي خلفتها العصور الوسطى لكي يلعب دوراً عجزت عن تحقيقه البابوية بنفوذها وتراثها متضامنة مع الإمبراطورية الرومانية المقدسة بما تملك من نفوذ سياسي على كافة الدول الأوروبية.

ومن أجل تحقيق الطموحات الكبرى التي سيطرت على الملكية البرتغالية فقد تهاوت ممالك إسلامية عربية وسقطت قلاع وحصون، سواء في شرق أفريقيا أو في الخليج العربي.

واللائق للنظر أنه على الرغم من خطورة الموقف، حيث انكشفت الدوافع الصليبية منذ الوهلة الأولى، على الرغم من كل ذلك فإن الممالك الإسلامية لم تحاول التنسيق فيما بينها مع أن الجميع كان مستهدفاً، بل وأكثر غرابة أن بعض الممالك الإسلامية قد أبدت تعاوناً ملحوظاً مع البرتغاليين والبعض الآخر قد استعان بالبرتغال في محاولة لسمق غيرها من الممالك الإسلامية بسبب خلافات سياسية أو عرقية أو مذهبية في أحيان كثيرة.

وبينما كان الماليك في مصر والشام وقد أهرقته السياسة الاحتكارية التي فرضها البرتغاليون على الخليج العربي والبحر الأحمر ولذا فقد أدركوا حجم المخاطر الاقتصادية والدينية في الوقت الذي كانت شبه جزيرة إيبيريا تشهد صراعاً إسلامياً مسيحياً نجم عنه سقوط آخر المعاقل الإسلامية، ناهيك عن الأذاب الجماعية التي تعرض لها المسلمون والتي تمت بتنسيق تام بين البابوية والإمبراطورية الرومانية المقدسة، بل وامتدت ضراوة هذه الروح الصليبية إلى تتبع المسلمين الهاربين بعقيدتهم إلى ساحل شمال أفريقيا.

لقد قدر الماليك الضرر الاقتصادي الذي لحق بهم لدرجة أن البحر الأحمر لم يعد يؤدي دوره الاقتصادي المنوط به طوال فترة التاريخ الوسيط، وبينما كل تلك الاطوار قد أحاطت بدولة الماليك، سواء في مصر أو الشام إلا أنهم قد جانبهم التوفيق فلم يحاولوا التنسيق مع أي من القوى الإسلامية، سواء في الخليج العربي أو في شرق أفريقيا بل راحوا يبحثون لهم عن صديق أوروبي أحمى من كشف طريق رأس الرجاء الصالح ووحدت الصالح الاقتصادي بين الماليك والبنادقة ونشط السلطان قصوده الفروي وذهب في تحذيره إلى حد التهديد بتدمير الأماكن المقدسة المسيحية في فلسطين.

وتحركات حملة عسكرية من ميناء السويس حيث وصلت إلى الساحل الغربي للهند في منتصف ١٥٠٨ وفي أوائل ١٥٠٩ تثلثت القوات المملوكية هزيمة لم تكن متوقعة عند ميناء ديو على الساحل الغربي للهند^(١).

ولذا فقد انسحب الماليك تاركين البرتغال لمزيد من التفوق والسيطرة. بينما تطلع المسلمون بقوة فتية كانت قد حظيت بشهرة واسعة بعد أن بسطت سيطرتها على العالم الإسلامي مع مطلع القرن السادس عشر وهم العثمانيون. وفسر البعض أهدافهم من السيطرة على العالم الإسلامي بأنهم يتبنون تلقين البرتغال درساً قاسياً وتضاعفت الطموحات الإسلامية كلما حقق العثمانيون نصراً إسلامياً في شرق أوروبا وترقيت كافة القوى الإسلامية، حيث كان من المتوقع عقب الفتح العثماني لمصر ١٥١٧ أن يبدأ العثمانيون صراعهم ضد البرتغاليين في البحر الأحمر والمحيط الهندي.

لكن دلت الأحداث فيما بعد وحتى وفاة السلطان سليم ١٥٢٠ على أن قضية الوجود البرتغالي في المياه الإسلامية لم تلق أهمية كبيرة في السياسة العثمانية. وفي سنة ١٥٢٤ فتح العثمانيون العراق وهكذا امتد النفوذ العثماني إلى سواحل الخليج العربي في المنطقة الشمالية، حيث دخل أمراء البصرة والبحرين والقطيف في طاعة العثمانيين وتطلع العثمانيون إلى هرمز محاولة للاحاقها بالبصرة على اعتبار الأهمية الاقتصادية والأمنية لتلك الجزيرة، وفي وقت كانت هرمز قد سقطت تحت النفوذ البرتغالي وأصبحت قلعة عسكرية حصينة يصعب اختراقها.

ويمكن تأريخ العمليات البحرية العثمانية ضد البرتغاليين في عام ١٥٥٠، حيث استخدم العثمانيون البصرة كقاعدة للخروج بأسطولهم إلى مياه الخليج وتجاوب عرب الخليج احتفاءً بزعامتهم الإسلامية.

وعلى الرغم من أن العثمانيين قد حققوا قدراً من الانتصارات في البداية إلا أن القطيف قد استعصت عليهم، بل تضاعفت خسائرهم بشكل لم يكن متوقفاً وشاكك لهم أنه لا قيل لهم بالمعارك البحرية وإن المواجهة البرتغالية سواء في الخليج العربي أو في المحيط الهندي في حاجة إلى المزيد من الاستعدادات واقترب عرب الخليج القيام بعمليات بحرية غير نظامية ضد القواعد البرتغالية. ويبدو أن هذا الاقتراح على الرغم من أهميته إلا أن المواجهة الإسلامية ضد البرتغاليين قد افتقدت في مجملها إلى أي نوع من التنسيق.

وفي الوقت الذي اتخذ فيه العثمانيون البصرة قاعدة لمواجهة البرتغاليين (١٥٥٠) في نفس الوقت ألق أسطول مصري من السويس بهدف إنقاذ مسقط، التي كانت تحت الاحتلال البرتغالي منذ ١٥٠٧، وبعد قصف لمدة ثمانية عشر يوماً استسلمت الحامية البرتغالية إلا أن البرتغاليين قد استعادوا سيطرتهم عليها عقب امدادات وصلتهم من هرمز^(٢).

وبناء على تعليمات من الباب العالي أعدم ييري باشا (قائد الاسطول العثماني في الخليج).

الجدير بالذكر أن كثيرا من المصادر لم تستطع أن تطل السبب الحقيقي لعدام ييري باشا والأكثر احتمالا أنه تجاوز التعليمات الصادرة إليه إذ أن السلطان سليمان القانوني قد أمر ييري باشا في ألا يجد في أخذ هرمز قبل أن يذهب أولا إلى البصرة لكي يستعين بحاميتها غير أن ييري باشا نتيجة لما وجده من ضعف البرتغاليين في مسقط اعتقد بأن الحالة في هرمز ستكون متشابهة وتصور أن بإمكانه بعد أن استولى على قدر لا بأس به من الأسلحة من قلعة البرتغاليين في مسقط أن يخضع هرمز ولكن فشل بسبب الحصون والمقاومة العنيفة من قبل البرتغاليين.

وتجددت المحاولات العثمانية سنة ١٥٨١ تقديرا منهم لوسقوط البرتغال تحت النفوذ الأسباني (١٥٨٠) وجاءت المحاولة على يد مغامر تركي يدعى مير علي بك، حيث قدم من عدن بأربع سفن شرعية، وفي ديسمبر ١٥٨١ وقعت المباحثة حيث أطلقت السفن مدافعا بكثافة شديدة مما أوقع الارتباك في صفوف الحامية البرتغالية ودخلت قوات علي بك مدينة مسقط. وقد سلب علي بك كل ما أمكن الحصول عليه من غنائم شحنتها على أسطوله الصغير وتجددت محاولات علي بك على ساحل شرق أفريقيا معلنا دفاعه عن المضطهدين والمظلومين من العرب والأفارقة متعهدا بإسماه السلطان التركي أن يخلص المنطقة من الأغلال المسيحية^(٢).

والغريب في الأمر أن أكثر الكتابات الأجنبية في هذا الموضوع^(٣) لم تفرق بين القرصنة بمفهومها التقليدي والتي كان يمارسها بعض الأفراد والجماعات في البحار والمحيطات وبين الدفاع المشروع ضد السياسة الاستعمارية الصليبية، التي بدت بشكل واضح في محاولات البرتغاليين تلك المحاولات التي اتسمت بقدر كبير من العنف والقسوة وفي سنة ١٥٨٥ حاول علي بك أن يثير السكان المسلمين في شرق أفريقيا ضد البرتغاليين وأخذ يطعنهم بأن ثمة أسطولا عثمانيا كبيرا في الطريق إليهم وعلى الرغم من نجاح علي بك في إعلان السيادة العثمانية على كثير من مقاطعات شرق أفريقيا كمميسة ومقديشو إلا أن الأسطول العثماني الكبير الذي وعد به لم يصل وقد بدلا منه أسطول برتغالي بقيادة كوتنهور تمكن من قمع الاضطرابات الناشئة ونجح في القبض على علي بك حيث أرسل إلى لشبونة وأجبر على اعتناق المسيحية ومات هناك.

لحل كل المصاومات الإسلامية بدءا بقنصوه الغوري وانتهاء بجلي بك قد تركت أثرا نفسيا سيئا على المسلمين عموما إلى أن شاءت الأقدار أن يخرج من بين صفوف العثمانيين قيادة جديدة أدركت منذ الوهلة الأولى حقيقة الخطر القائم، لذا

فقد كان الدرس الأول الذي وعيه الامام ناصر بن مرشد (١٦٢٤) هو العمل من أجل قيام وحدة كاملة لكافة القوى العثمانية ومن أجل تحقيق هذا الهدف فقد خاض حروبا ضارية أدراكا منه لحقيقة الصراع ضد البرتغال والاقدام على مغامرة من هذا النوع قبل توحيد عُمان يعد خطأ تكتيكيا خطيرا.

وعلى الرغم من خطورة القرار إلا أن ناصر بن مرشد قد وعى القضية بمرتها ولعل قد أسقط من حساباته كافة القوى الإسلامية الأخرى بدءا بالعثمانيين وانتهاء بالصوفيون، ولعل العداء المتنامي بين العثمانيين والصوفيون قد بدد أي أمل في التنسيق بينهما لدرجة أن كلا منهما راح يبحث له عن حليف خارج الدائرة الإسلامية.

فهاهم الفرس على عهد الشاه عباس الكبير قد أبرموا اتفاق «مينا» مع الانجليز ١٦٢٢ بهدف طرد البرتغاليين من هرمز، وهامم العثمانيون يضربون بالشعار الإسلامية معرض الحائط حيث خولع حاكم البصرة من قبل العثمانيين للتنسيق مع البرتغال لضرب القوى الإسلامية عن فارس.

لقد أدرك أئمة البعارة حقيقة التيارات السياسية كاملة وراحوا يخوضون حروبا ضارية على المستويين الداخلي والخارجي ولعلها كانت معادلة غاية في الصعوبة، فكما حققوا قدرا من الانتصارات في سبيل توحيد عُمان راحوا يواجهون عدوهم القابع في المناطق الساحلية وبقدر ما كانت الجبهة الداخلية تشهد هدوءا نسبيا كانوا يواجهون عدوهم في كل من صور ومسقط ومطرح وفي كافة الحصون والقلاع على السواحل العثمانية.

القيمة العلمية للمصادر العثمانية:

على الرغم مما كتب في إطار الصراع العثماني البرتغالي إلا أن الحقيقة الكاملة ما تزال في حاجة إلى جهد كبير من الباحثين والمؤرخين نظرا لندرة المراجع والمصادر التي عاجلت تلك الفترة الهامة من تاريخ الشعب العربي العُماني.

وإذا كانت وزارة التراث القومي والثقافة في سلطنة عمان قد أقدمت على خطوة قومية رائدة، حيث قامت بطبع وتحقيق عدد كبير من المخطوطات العثمانية أساهما منها في تجسيد الوعي القومي والوطني لدى المواطن العُماني من جانب وتقديم خدمة علمية للباحثين والمؤرخين من جانب آخر.

ولعل تحقيق ونشر كل هذا الكم الهائل من التراث وخصوصا عن الفترة من ١٥٠٧ وحتى ١٦٥٠ قد يزيل ما اكتنف تلك الفترة من غموض. إلا أنني أرى أن أهمية ما طبع سواء في شكل مخطوطات لجليل الرواد من العمانيين أو دراسات عربية أو أجنبية كذلك لا يتناسب والدور الكبير

الذي بذله اليعاربة في مواجهة الوجود البرتغالي.

لعل عامل التقادم قد ألقي قدرا كبيرا من الغموض على تلك الفترة الهامة من تاريخ عُمان بحكم أن أحداث تلك الفترة قد وقعت خلال القرن السادس عشر ومنتصف السابع عشر الميلاديين ولم تسجل الأحداث يوما بيوم على نمط كتابات ابن ياسين مثلا ولم تحفظ الأوراق أو المذكرات أو الرسائل من الجانب العماني ولذا فقد جاءت المصادر البرتغالية بما تحمل من مبالغاة وافتراءات مصدرا لا يستهان به في تحقيق هذا الصراع.

ولا يخفى على باحث خطورة الاعتماد على وجهة نظر واحدة ناهيك عما إذا كان هذا المصدر يمثل وجهة نظر رسمية شاركت كل طرف مباشر في صنع الأحداث ، وهكذا بقيت وجهة النظر العمانية غائبة إلى أن ظهرت عدة كتابات بأقلام جيل الرواد من العمانيين بدءا بفرحان بن سعيد الزكوي في مسطوطه الشهير «كشف الغمة الجامع لأخبار الامة»^(٥) ومرورا بما كتبه نور الدين السالمي في كتابه «تحفة الأعيان في تاريخ أهل عُمان»^(٦).

ثم ظهرت كتابات حميد بن رزيق وخصوصا: «الفتح المبين في سيرة السادة اليوسفيين» ثم «الشعاع الشائع بالمعاني» في ذكر أئمة عُمان»^(٧).

وطبع العديد من الكتابات الأخرى التي تتفاوت أهميتها العلمية إلا أنها في مجملها تلقى بقدر كبير من الوضوح على جوانب الصراع العماني البرتغالي وتعد مصادر هامة للجانبين العرب والأجانب.

وعلى الرغم من أن تلك الكتابات لم تشف نهم الباحث فيما يتعلق بقضية الصراع العماني البرتغالي لأنها أغفلت موضوعات هامة تعتبر أساسا للحكم على طبيعة الصراع إلا أنها على الرغم من تواضعها فهي وبكل المقاييس تعد وجهة نظر على درجة كبيرة من الأهمية بعكس المصادر البرتغالية، التي اعتمد عليها عدد كبير من المؤرخين العرب والأجانب وهي عبارة عن تقارير لسير الأحداث وأوراق يومية وتقارير فواصل ورحلة أجانب وهي في مجملها مليئة بالمتناقضات التي أفقدتها أهميتها العلمية.

إن تلمس الحقيقة من خلال كتابات المعاصرين الأجانب لا تخلو غالبا من الغرض والهوى حتى فيما يتعلق بالوثائق البرتغالية ذاتها، وهي عبارة عن تقارير يومية لسير العمليات العسكرية، سواء في الخليج العربي أو في المحيط الهندي وهي تحمل قدرا كبيرا من المبالغة والتوهيل مما أفقدها قدرا من أهميتها العلمية ليسبب بسط وهو أن كتابها لا يمكن أن يتجرد من دوافع الشخصية والوطنية لأن القائد الذي

يتصدى لمواجهة عدوه قد يبالغ في حجم قوته بهدف أن تسارع دولته إلى إمداده بالجند والعتاد أو قد يهدف إلى أن يرفع من شأن نفسه إذا ما حقق أي نوع من الانتصار، على اعتبار أنه حقق انتصارا على عدو يفوقه عددا وعدة أو قد يحاول تريرير هزيمة لحقت به كما أن المسؤولين من سير الممارك لا يمكن أن يكتبوا لقيادتهم بما يدينهم أو يحملهم قدرا كبيرا من المسؤولية.

ولعل هذا القول لا ينطبق على الوثائق بشكل عام بحيث تختلف طبيعة الوثائق من حيث موضوعها ومن حيث عامل الزمن.

فالثائق التي تتناول الحقائق مجردة كالتقارير الاقتصادية مثلا تختلف عن التقارير السياسية التي قد يحكمها عامل نفسي يختلف من شخص لآخر وهذا ينطبق على الوثائق القديمة والحديثة معا، أما عامل الزمن كعنصر أساسي في الوظيفة فإن له أهميته الكبيرة فوثائق القرن السادس عشر والسابع عشر تختلف من حيث أهميتها العلمية عن وثائق القرن العشرين وكذا العهد الأول من القرن العشرين يختلف عن العهد الثامن من نفس القرن.

فالقائد الذي يكتب لقيادته وهو يقوم بقيادة وحداته العسكرية في مياه الخليج مع مطلع القرن السادس عشر تحكمه اعتبارات كتابته اعتبارات نفسية ودينية فتعول قيادته أهمية كبيرة عليها بعكس القائد الذي يكتب لقيادته في القرن العشرين فهناك الكثير من الآراء وجهات النظر التي تحكم قرار القيادة وبالطبع لن تكون القرارات معتمدة على وجهة النظر العسكرية الخالصة فهناك الدراسات السياسية والإعتراف الدولية التي تحكم طبيعة الصراع وهي تعتمد في مجملها على وجهات نظر موضوعية لتقييم حقيقة الأشياء دون الاعتماد على وجهة نظر واحدة وهي غالبا ما تكون قاصرة عن توصيف الأحداث وتقييمها.

وهذا ينطبق على كتابات الفناصل والرحالة الأجانب خلال القرنين السادس عشر والسابع عشر فالنظرة الموضوعية لحقيقة الصراع لا تلك الفترة لا يمكن أن نناقشها بمعزل عن الدوافع الصليبية التي كانت تحكم العلاقات العربية الغربية لأن الصراع كان دينيا في أساسه اقتصاديا في أهدافه وتقييم الأشياء والحكم عليها قد يكون قاصرا ناهيك عما إذا كان الحكم ذاتيا تحكمه اعتبارات نفسية كثيرة، وهذا الحكم لم يبق عن بعض الكتاب الأوروبيين المتصفين^(٨).

ولذا فلعينا ألا نبألغ أو نهول في أهمية ما كتبه الأجانب عن تاريخنا، بل علينا ألا نرفضها ونأثم نقبلها بحذر شريطة أن نضعها في مكانها المناسب مع غيرها من الآراء والكتابات

الموضوعية الأخرى حتى يكون الحكم على الأشياء موضوعيا في أساسه منهجيا في طريقته.

وعلى الرغم من أن ما كتبه المؤرخون العمانيون لا يمثل التجربة الشخصية بحكم أنهم لم يشاركوا في الأحداث ولم يعايشوا الوجود البرتغالي (١٥٠٧ - ١٦٥٠) إلا أن مؤرخا عُمانيا هو حميد بن محمد بن رزيق يشير إلى أنه استقى معلوماته من عدد كبير من الشيوخ الموثوق بهم الذين عاشوا في عهد الامام سلطان بن سيف^(٩).

ولكن أس.س روس معاصر ابن رزيق ومؤلف حوليات عُمان يقول: «إن ابن رزيق توفي في مسقط ١٨٧٢ بينما وقعت الأحداث التي وصفها سنة ١٦٥٠»^(١٠).

ولعل ما يبدو من تناقض بين ما ذكره ابن رزيق وما ذكره روس قد يتبدد إذا ما علمنا أن الأول قد استخدم علم الجرح والتعديل وهو منهج علمي مأخوذ بصمته في رواية الحديث وتحقيقه نقلا عن جيل الشيوخ ثم تسلسل الروايات ومقابلتها ببعضها ودراسة دوافع كل رواية وهذا ما أشار إليه عدد كبير من المؤرخين العمانيين وهو منهج علمي لا يقل كثيرا من قيمة الرواية^(١١). ويأتي مخطوط تاريخ عُمان المكتسب من كتاب «كشف الغمة الجامع لأخبار الأمة» للمؤرخ العُماني سرحان بن سعيد الأزكوي^(١٢). في مقدمة المصادر العمانية باعتباره أول مخطوط جامع لأخبار عُمان بدءا من العصر الجاهلي وحتى نهاية دولة اليعاربة سنة ١٧٤١.

ومخطوط كشف الغمة يعطي صورة شاملة عن تاريخ عُمان وشعبها عبر التاريخ الطويل ولذا فإن ما ورد فيه من معلومات لا تلي بالفرض المطلوب وعلى الرغم من ذلك فهو أول مخطوط يلقي الضوء على تلك الرقعة من عالمنا العربي والإسلامي ولذا فقد كانت الأهمية العلمية كبيرة ولذا فلا نجد مخطوطا أي بعد ابن رزيق متاولا تاريخ عُمان إلا وقد اتخذ من سرحان بن سعيد مصدرا له.

ويلاحظ أن ما كتب بعد سرحان بن سعيد في تاريخ عُمان يعد تكرارا، بل ووصل بعضهم لدرجة النقل بنفس الأسلوب دون تغيير واختلفت حالات النقل ما بين عدة سطور أو عدة صفحات أو باب بأكمله.

واللافت للنظر في هذا المخطوط أن مؤلفه لم يقصد الكتابة عن تاريخ عُمان بقدر ما قصد إلى البحث في نشوء العقائد الدينية بهدف إبراز وتجسيد الفكر الإباضي باعتباره العقيدة الأكثر شيوعا في عُمان.

ولذا فقد أراد المؤلف أن يؤرخ لعقيدته ، سواء يهدف الدعوة إليها أو دفع الشبهات عنها وقد أورد المؤلف في المقدمة ما صنف هذا الكتاب وجعلت ظاهره في القصص والأخبار

وباطنه في المذهب المختار.. عسى أنهم لأصول المذهب يعرفون ولاهل الحق بالحق يعترفون»^(١٣).

ولعل شهرة هذا المخطوط قد أتت من أهمية المعلومات التاريخية التي وردت فيه وهي التي أعطته كل تلك الشهرة التي جعلته في مقدمة المصادر العمانية أما عن الدعوة للمذهب الإباضي فلم يحظ بنفس الشهرة، بل جاءت مخطوطات أخرى كثيرة أكثر عمقا وتاميزا فيما يتعلق بالجانب العقائدي.

ولما كان المخطوط خاليا تماما من ذكر لتاريخ كتابته فقد اختلفت الآراء وامتد الاختلاف إلى التشكيك في كاتب المخطوط على اعتبار أن سرحان بن سعيد هذا لم تعرف له مؤلفات أخرى ولم يحظ بشهرة في مجال الكتابة ولعل هذا التشكيك كان مبعثه عدم الوقوف على تاريخ ميلاد أو وفاة المؤلف فبينما رأى البعض أنه عاش في زمن اليعاربة (١٦٦٤ - ١٧٤١) ولذا فإن شهادته عن تلك الفترة يعول عليها كثيرا، إلا أن البعض يعتقد أنه عاش في أوائل دولة البوسعيد وحتى سنة ١٧٧٣^(١٤). ولذا فإن شهادته لا يعتد بها.

إلا أن كل تلك الحجج تنهاوى حينما نعرف أن المعلومات التي وردت في المخطوط ومن خلال مطابقتها بما ورد في كتابات أخرى تبدو دقيقة وموضوعية إلى حد كبير وعلى الرغم من اختلاف منهج المؤلف كثيرا عن غيره إلا أن عددا من الكتابات العمانية قد نقلت نقلا حقيقيا عن سرحان بن سعيد مما يرجح أن الأصل في كل ما ورد عن معلومات عن تاريخ عُمان ولذا فإننا نرجح أن حياته كانت في زمن اليعاربة وليست في زمن البوسعيد لأنه أنهى كتابه بنهاية دولة اليعاربة أو قبلها بقليل وكتاباته عن اليعاربة تتسم بالموضوعية والدقة بعكس كتاباته عن صدر الإسلام مما يرجح أنه عاش الأحداث وأرخ لها.

وإذا كان واحد من المؤرخين العمانيين مثل سلام بن حمود السيابي قد أكد في مقدمة واحد من أهم كتبه أن سرحان بن سعيد الأزكوي هو المؤلف الحقيقي لمخطوط كشف الغمة^(١٥) إلا أن القضية يكتنفها الغموض أكثر إذا ما علمنا أن مخطوطي آخرين في تاريخ عُمان يتطابقان بصورة كاملة مع الجزء الخاص بتاريخ عُمان والمكتسب من كتاب كشف الغمة أحدهما كتاب: «قصص وأخبار جرت في عُمان» لمؤلفه أبي سليمان محمد بن عامر بن راشد المعولي وثانيهما «تاريخ عمان» لمؤلف مجهول والفرق بين هذه الكتب الثلاثة هو أن كتاب: كشف الغمة يقف في أخباره عند ١١٤٠هـ (١٧٢٨م) بينما يضي كتاب قصص وأخبار إلى نهاية القرن الثامن عشر فترة حكم للسيد سلطان بن الامام أحمد بن سعيد سنة ١٨٠٠م.

فكرته خليطاً من العقائد والتاريخ والقصص لأئمة وعلماء أباضيين.

وعلى الرغم من أن المخطوط جاء على شكل موسوعة شمولية تضمنت العديد من المعارف المختلفة إلا أن الحق قد اقتطع الأبواب ٤ ، ٣٣ ، ٣٥ ، ٣٦ ، ٣٧ ، ٣٨ وهي الأبواب التي اعتبرها تتعلق بتاريخ عُمان وترك بقية الأبواب البالغ عددها أربعين باباً. دون أن يلتفت إلى أن موضوعات الكتاب جميعها متداخلة بحيث يصعب فصل التاريخ عن العقائد، ولذا فقد جانبها وهو ما قصده المؤلف ناهيك عن الخلل الذي أحدثه التحقيق في الوحدة الموضوعية للمخطوط.

والأكثر غرابة أن الحق قد أضاف إلى المخطوط فصلاً جديداً لم يرد ذكره في المخطوط الأصلي واختار له عنوان : ظهور الإمام أحمد بن سعيد البوسعيدي «وهو منقول عن مخطوط» «تاريخ عُمان» مؤلف مجهول^(١٨) وظل الحق هذا الأسلوب بهدف أن تخفي القصة إلى أبعد مما وقف عنده المؤلف.

والحقيقة فلا توجد ضرورة علمية تقضي بإضافة جزء من مخطوط آخر إلى المخطوط المحقق وخصوصاً وأن نهاية المخطوط الأصلي عند سنة ١٧٤١ يد نهاية علمية وعملية، حيث انتهت دولة اليعاربة ثم أعقبها حكم البوسعيد فليس من الضروري إضافة هذا الجزء الذي يد وبكل المقاييس إضافة غير علمية.

لقد تهيأت الشهرة لكتاب كشف الغمة بسبب ترجمة القسم التاريخي منه إلى اللغة الإنجليزية وقد قام بالترجمة أي سي روس E. C. Ross الذي كان يعمل معتمداً بريطانياً في مسقط وبشكل أو بآخر حصل على نسخة من هذا المخطوط حيث قام بترجمتها إلى اللغة الإنجليزية وقام بنشره في مجلة الجمعية الآسيوية في البنغال ١٨٧٤ بعنوان أخبار عمان منذ أقدم العصور.

ولعل تلك الفكرة التي قام بها روس هي التي أوحى للمحقق باقتطاع الأجزاء التاريخية لتكون موضوعاً للتحقيق على أمل أن تكون هناك وحدة متكاملة بين عناصر الموضوع.

ويعد كتاب كشف الغمة ثاني كتاب يصدر باللغة الانجليزية عن عُمان وكان الأول هو كتاب «الفتح المبين في سيرة السادة البوسعيين» للمؤرخ العماني: حميد بن رزيق والذي قام بترجمته إلى الإنجليزية للمستر بادجر Badger وتبدو القيمة العلمية لمخطوط الأركوي من النظرة الشمولية لمجموعات المعارف الفقهية والتاريخية التي تناولها المؤلف أما القيمة العلمية للجانب التاريخي فتبدو متواضعة للغاية وخصوصاً فيما يتعلق بالوجود البرتغالي في عُمان.

ويعتقد الأستاذ عبدالمجيد القيسي محقق كتاب تاريخ عمان المتقنب من كتاب كشف الغمة أن المعولي مؤلف كتاب «قصص وأخبار» رجل معروف أرخ له المؤرخون العمانيون وذكروا أنه كان عالماً وشاعراً ومؤرخاً وفتياً في حين أن سرحان بن سعيد الأركوي الذي ينسب إليه كتاب «كشف الغمة» رجل مجهول لم يرد له ذكر في الأخبار.

ولهذا فهو يعتقد أنه ليس من المعقول أن يسطو شخص له مكانة المعولي على كتاب لغيره ثم ينسبه إلى نفسه ولهذا فهو يميل إلى أن المعولي نفسه هو مؤلف كتاب كشف الغمة^(١٩).

واعتقد أن وجهة النظر هذه على الرغم من موضوعيتها إلا أنها تحمل قدراً كبيراً من التجاوز لأن من الملاحظ في كثير من المخطوطات العمانية القديمة أن مؤلفيها لا يحدون غضاضة في النقل حرفياً من بعضهم البعض دون أن يعدوا ذلك سطواً على نتاج غيره وليس غريباً أن يظهر مخطوط كشف الغمة حاملاً شهرة مؤلفه ولعل الصدفة هي التي أظهرت هذا المخطوط وقد يكون للرجل مخطوطات أخرى لم تكتشف بعد فمن المعروف أن المجتمع العماني يحتفظ بشهوة هائلة من المخطوطات يتوارثونها أبا عن جد، ومن الصعب أن يفرطوا فيها ولعل المستقبل يبني عن مخطوطات أخرى لسرحان بن سعيد وتبدو عدة اعتبارات من خلال ما أورده المؤلف بقوله: «إن الفرض الأهم الذي قصدته من هذا الكتاب... وأن لم يكن للتأليف أهلاً وذلك لما رايت أهل زماننا قد أغفلوا أصل مذهبهم الشريف (المذهب الإياضي) وأقبلوا على أئمة مذهبهم بالتعريف والتصنيف... فصنفت هذا الكتاب وجعلت ظاهراً في القصص والأخبار وباطناً في المذهب المختار لأن الناس لقرأه الأثر لا يستمعون ولا سماع القصص عن اللغو يبتغون فعملت إلى رغبتهم لكي يكونوا مستمعين.. وسميته كشف الغمة الجامع لأخبار الأمة»^(٢٠).

ووفقاً لهذا النص تبدو عدة أمور هامة:

١ - يعترف المؤلف أنه ليس أهلاً للتأليف إلا أن ذلك قد يكون من باب التواضع الذي اشتهر به العمانيون ولا يمنع من أن يكون المؤلف قد كتب مخطوطات أخرى ولعل كشف الغمة كان بداية تأليفه.

٢ - إن الفكرة التاريخية التي تضمنها الكتاب كانت هامشية بحثاً على اعتبار أن الناس لا تميل إلى القراءة في العقائد ونشأتها وإنما يميلون بحكم تكوينهم الثقافي إلى القصص والأخبار ولذا فقد جاءت فكرته العقائدية من خلال ما أورده من قصص وأخبار.

٣ - لعل المؤلف قد اختلطت عليه الأمور بحكم تكوينه الثقافي فلم يفرق بين التاريخ والقصص ولذا فقد جاءت

الجميع، ففقدوا عليه الامامة بالرساق^(٢٤) عام أربعة وعشرين بعد ألف وكان الامام يسكن قصرى من بلدة الرساق^(٢٥).

وفي نفس المعنى يقول سرحان بن سعيد الزكوي «لقد اختلفت آراء أهل الرساق ووقعت بينهم المحنة والشقاق وسلطانهم مالك بن أبي العرب .. فاستشاروا العلماء المسلمين أهل الاستقامة في الدين أن ينصبوا لهم اماماً يامرهم بالمعروف وينهاهم عن المنكر فامضوا نظرهم واعطوا فكرهم من يكون اهلاً لذلك، والقوة يومئذ خميس الشقي فاجتمعت أراؤهم أن ينصبوا السيد لسيد الأجل ناصر بن مرشد فاجابهم الى ذلك ففقدوا له عام أربعة وثلاثين بعد ألف وكان مسكنه بقصرى من بلدة الرساق فأظهر العدل ودمر الجبل^(٢٦) وفي نفس المعنى أيضاً يقول حميد بن محمد بن رزيق. «وظهر هذا الامام في عُمان بعدما اختلفت آراء أهل الرساق وظهرت بينهم المحنة والشقاق فقتلوا علماء المسلمين أهل الاستقامة في الدين أن ينصبوا له اماماً يامرهم بالمعروف وينهاهم عن المنكر فامضوا نظرهم وفكرهم فيمن يكون اهلاً لذلك والقوة يومئذ خميس بن سعيد الشقي فاجتمعت أراؤهم أن ينصبوا الرجل الهمام ناصر بن مرشد فاجابهم على ذلك بعد عذر طويل ففقدوا له عام أربعة وثلاثين بعد ألف وكان مسكنه يومئذ بقصرى من بلدة الرساق على الانفاق^(٢٧)».

وفي رواية أخرى لحמיד بن رزيق ينقل نفس ما ورد في الرواية السابقة وإذا كان ابن رزيق قد توفي سنة ١٢٩١ هـ بينما توفي سرحان الزكوي سنة ١٢١٥ هـ ونور الدين السالمي سنة ١٢٣٤ هـ مما يرجح أن ابن رزيق والسالمي قد نقلوا عن سرحان الزكوي صاحب كتاب كشف الغمة ولعل الثلاثة قد نقلوا من مخطوط لم يتكشف بعد وهذه من الصعاب التي تواجه الباحثين في التاريخ العماني وبينما تتفق معظم الروايات على تولية الامام ناصر بن مرشد ١٢٠٤ هـ، ١٦٢٤ م إلا أنهم يختلفون في نهاية عهد الامام سلطان بن سيف (الذي خلف ناصر بن مرشد) فيبينها يذكر ابن رزيق أن وفاته كانت في ١٦ من ذي القعدة سنة ١٠٥٩ هـ (توافق ١٦٤٩ م)^(٢٨) ويذكر سرحان بن سعيد الزكوي أن وفاته كانت في ذي القعدة سنة ١٠٩٠ هـ (يناير ١٦٧٩ م) وتتفق رواية نور الدين السالمي مع رواية سرحان بن سعيد الزكوي^(٢٩). مما يرجح أن الروايتين الأخيرتين هما أدق الروايات لأنه ليس من المعقول أن تكون وفاته ١٠٥٩ هـ (١٦٤٩ م) لأنه من المعروف أن تحرير عُمان من النفوذ البرتغالي قد تم سنة ١٦٥١ م على يد سلطان بن سيف.

ومما يؤسف له أن المؤرخين العمانيين لم يكتبوا لنا أخبار حروب الامام ناصر بن مرشد ضد البرتغاليين، بالتفصيل

ووفقاً لما ذكره واحد من المؤرخين الأوروبيين «ليس هناك أية رواية عربية أو فارسية معروفة يمكن أن نقارن بها وصف البرتغاليين لما فعلوه، بالطريقة التي يمكن بها مثلاً أن نقارن التاريخ اللاتيني للحملة السليبية الثالثة بالروايات العربية عن حياة صلاح الدين»^(١٩).

لقد انصب اهتمام غالبية المؤرخين العمانيين على الامامة، سواء عند مقدم البرتغاليين أو أثناء الكفاح العماني ضد القلاع البرتغالية وقد أخذت قضية الامامة وما اكبتها من حروب الأهمية الأولى عند المؤرخين العمانيين.

واعتقد أن أهم ما كتب في التاريخ العماني على يد مؤرخين عمانيين هو «تحفة الأعيان في تاريخ أهل عُمان» مؤلفه نور الدين السالمي^(٢٠).

ويرجع أحد المؤرخين الأوروبيين هذه الأهمية إلى أن السالمي كانت لديه مصادر أفضل أو على الأقل كان يستفيد من مصادره بشكل أفضل بخلاف سرحان الزكوي أو ابن رزيق^(٢١) اللذين لم يزيدا عن كونهما مجرد نسخين^(٢٢).

وعلى الرغم من وجهة النظر السابقة والتي أميل إليها شخصياً باعتبار السالمي واحداً من الذين أثروا المكتبة العربية بكتابات المتنوعة ولعل أشهرها كتابه القيم «تحفة الأعيان» إلا أن مؤرخاً يعتقد أن ما كتبه سرحان الزكوي «كشف الغمة» هو أهم ما كتب في التاريخ العماني عموماً^(٢٣).

واعتقد أن بوكسر (Boxer) قد جانبه الصواب في حكمه لسبب بسيط وهو أنه لم يقرأ كتاب السالمي بحكم أنه لم يحظ بالترجمة إلى الإنجليزية ولذا فإن التعميم في الحكم هكذا لا يعد حكماً علمياً.

وعلى الرغم من التفاوت في أهمية المخطوطات العمانية إلا أن عدداً كبيراً منها يعد صورة منقولة من مخطوطات سابقة لدرجة يصعب معها معرفة الأصل المنقول عنه.

ولعل هذه الطريقة في الكتابة كان معمولاً بها دون أن تكون هناك غشاضة في ذلك وعلى سبيل المثال فإن ثلاثة من المصادر العمانية تتفق لدرجة التطابق على الطريقة التي وصل بها ناصر بن مرشد إلى امامة عُمان سنة ١٢٠٤ هـ (١٦٢٤ م).

فيبينها يقول السالمي: «وسبب اجتماع المسلمين بعد فرقتهم ما وقع من أمراء الظلم وملوك الغشم من تراكم الفتن وشدة المحن واختلفت آراء أهل الرساق ووقعت بينهم المحنة والشقاق وسلطانهم يومئذ مالك بن أبي العرب... وقدة العلماء يومئذ خميس بن سعيد الشقي... ووقعت خبرتهم على ناصر بن مرشد وكان فيما قيل ربيباً للقاضي خميس بن سعيد الشقي وكان قد عرفه من قبل ذلك فدخلهم عليه ففرضي

الذي اعتادوا أن يكتبوا به أخبار المعارك القبلية المحلية مما جعل وجهة النظر البرتغالية أكثر ترجيحاً على الرغم من خطورة الأخذ برواية الأحاد. لقد احتلت المعارك الداخلية العمانية الجانب الأكبر وبقدراً من التفصيل. وامتد هذا إلى عهد الإمام ناصر بن مرشد.

وامتد الاختلاف إلى تاريخ جلاء البرتغاليين عن مسقط فيعصهم يصل به إلى سنة ١٦٥٨م وبعضهم ينزل به إلى سنة ١٦٤٥ إلا أن الأكثر احتمالاً ووفقاً لروايات النقاة أن عام الجلاء كان في ١٦٥١م.

ومما يضاعف من صعوبة استقراء الحقائق في المخطوطات العمانية وخصوصاً فترة الصراع بين دولة اليعاربة والبرتغال تلك الأحكام العامة والكلمات الانشائية وتكدس تنفق معظم الروايات حول معظم القضايا ولعل نور الدين السالمي كان أفضل ولو أنه استخدم نفس الطريقة في كثير من رواياته فهو يتحدث عن جهاد سلطان بن سيف في مقاومة النفوذ البرتغالي قائلاً «أنه قام ببناء مراكب عظيمة في البحر وعظم جيشه وقوي سلطانه واستولى على الجزيرة الخضراء وكوة وبات وغيرها من بلدان الشرق الإفريقي والهند. كما غزا أرض فارس وأدب كل من تسول له نفسه بالدوان»^(٢٠).

ويبدو من النص أن الأسلوب الانشائي هو الغالب وأن استقراء الحقائق ودقتها عملية تبدو صعبة للغاية وهذا مما يقوي الفكرة القائلة بأهمية إعادة كتابة التاريخ العماني وخصوصاً في فترة دولة اليعاربة، تلك الفترة التي اتسمت بقدر كبير من الغموض بسبب ما تميزت به المؤلفات العمانية بما يسمى بالكتابات الموسوعية، حيث كتب التاريخ بمنظوره الشمولي بدءاً من البعثة النبوية وأحياناً قبلها أمثال نور الدين السالمي، وسرحان الأزكوي، وسالم بن حمود السيابي^(٢١).

وإذا كان هؤلاء الرواد قد تركوا هذا الكم الهائل من كتب التراث فيكبل تأكيد فإن جيلاً جديداً من الباحثين والمؤرخين عليه أن يستثمر تلك القيمة العلمية اعتماداً على ما ظهر من مخطوطات ووثائق واعتماداً على منهج علمي دقيق.

إلا أنه من الملاحظ أن الاتجاه إلى دراسة التاريخ العماني اعتماداً على فكرة الموسوعات والسرد والشمولية في طرح القضايا كل ذلك ما يزال معمولاً به حتى لدى كبار الباحثين المعاصرين.^(٢٢)

إن الأخذ بفكرة المنهج التاريخي لم يكن معمولاً به عند جيل الرواد بحكم أن فكرة المنهج والأخذ به هي طريقة حديثة ارتبطت بالتطور العلمي في شتى مجالات المعرفة الإنسانية ولم يعمل بها إلا بدءاً من القرن التاسع عشر.

وبإلاظ في كافة ما كتب في إطار التراث العماني أن الشعر قد سيطر على خياله بحكم ثقافتهم العربية الواسعة لدرجة يصعب أن تجد كتاباً خالياً من الاستشهاد بالشعر لدرجة أن البعض قد سجل الأحداث نظاماً شعرياً وبالغ البعض وهو بصدد تأريخه لأئمة عمان فكتب تاريخهم كاملاً نظاماً شعرياً^(٢٣).

يذكر السبب الذي من أجله استخدم تلك الطريقة قائلاً: «لقد سألني بعض الأخوان في الدين أن انظم قصيدة في أسماء أئمة عمان الصالحين المنتوين عن الهجين^(٢٤) المسوغين عمان وغيرها بالصنعة المعين^(٢٥) وإن أشرحها شرحاً مختصراً مفيداً أو شرحاً بسيطاً لا يطلب العارف له مزيداً فأجبت مع عدم النجاة ووجود الفهامة^(٢٦) امتثالاً لأمره وانخفاضاً مني لارتفاع قدره»^(٢٧).

ولعل المؤلف يقصد بأنه امتثل لرغبة السيد أحمد بن سالم بن سلطان بن الإمام أحمد بن سعيد بسبب ما عرف بينهم من صداقة واقتناعاً من السيد أحمد بأهمية الشعر في تسجيل الأحداث التاريخية.

ويعد كتاب الشعاع الشائع باللمعان في ذكر أئمة عمان كتاباً فريداً بين كتب التاريخ فهو عبارة عن قصيدة شعرية من تأليف ابن رزيق تنقسم في مائة وثمانية وأربعين بيتاً شاملة أسماء أئمة عمان بدءاً من الإمام الجليل بن مسعود^(٢٨) وانتهاء بالشاعر سلطان بن مرشد^(٢٩) ومما سهل علينا ابن رزيق أنه كان قارصاً للشعر محباً للأدب ذواقاً للنقاة العربية الواسعة ولذا فقد اعتقد أن الشعر هو الوسيلة المثلى للحفظ والدراسة ليسر شعره بين الناس سمعاً لهم في مجالسهم وهو يعلم أنه أسهل حفظاً وأوسع انتشاراً وتقليداً لما كان يفعله العرب حيث كانوا ينظمون الشعر تسجيلاً لأيامهم وحوادثهم.

لقد عمد ابن رزيق في قصيدته فاخذه منها كتاباً على نمط ما عرف في التراث العربي بكتب المتن والشروح، حيث يذكر البيت من الشعر ثم يعقبه بشرح مفرداته مع الاهتمام بالأعراب والمعاني البلاغية ولا ينسى أن يعقب على الدلول التاريخي يقدر من الفهم والتحقيق لكل بيت على حدة مما يدل على أن ابن رزيق كان قارئاً مجيداً لكتب التراث العربي صاحب ثقافة واسعة في شتى المعارف العربية والإسلامية ولذا فقد كان غالباً ما يخرج أثناء شرحه عن المعنى العام للبيت إلى قضايا كثيرة لا علاقة لها بالموضوع تدفعه إليها ثقافته الواسعة وعدم تقيد بمنهج واضح.

واللائق للنظر أن ابن رزيق المؤرخ أكثر شهرة من ابن رزيق الشاعر والأديب والفقيه ولعل مصدر اهتمامه بالتاريخ

واسعة مكتبته من الكتابة بطريقة علمية إلا أنه قد اعتمد في كتاباته عن اليعاربة وهي الفترة التي لم يعاصرها على مخطوط لم يذكر اسمه للشيخ محمد بن عريق العدواني وكذا كتاب كشف الغعة لمؤلفه سعيد بن سرجان الأزكوي وغير ذلك من المخطوطات التي لم يجد ابن رزيق حرجاً في أن يشير إليها أثناء مناقشته لبعض الروايات في محاولة منه لترجيح رواية على أخرى إضافة إلى اعتماد ابن رزيق على كثير من الروايات الشفهية التي استوثق من صدقها وخصوصاً روايات الشيخ معروف بن سالم، وخطار بن حميد البداعي وهما من الرجال الثقة في الرواية والحديث، كما اعتمد كثيراً على ما سمعه من أبيه الذي روى له ما سمعه من جده وجميعهم كانوا على علاقة وثيقة بالآئمة العمانيين.

ولا شك أن كثرة مصادر المعلومات قد أفادت ابن رزيق وخصوصاً وأنه كان يمتلك ثقافة واسعة وعقلية منظمة وله مقدرة فائقة في تصوير الانفعالات والمشاعر وسرد الحوادث وربطها وتحقيقها مما يقطع بأن يكون في طليعة المؤرخين العمانيين الثقة إضافة إلى المقدرة الفائقة في استخدام اللغة بحكم معلوماته اللغوية الواسعة ومقدرته المميزة في نظم الشعر.

وللسامي مؤلفات كثيرة في علوم الفقه باعتباره محدقاً ومجتهداً في الفقه الأياضي وله كتب أخرى كثيرة في التاريخ والأدب واللغة والنحو ولعل أشهر ما كتب في التاريخ: «تحفة الأعيان بسيرة أهل عُمان». وهو من الكتب الثقة في التاريخ العماني وهو على نمط الكتابات الموسوعية بدءاً بمعهد الرسول ﷺ وانتهاء بالسيد سعيد بن سلطان، وتعتبر المعلومات الواردة في هذا الكتاب على درجة كبيرة من الأهمية وهي تأتي في المرتبة التالية لابن رزيق وإن كانت كتابات السامي فيما يتعلق بفترة اليعاربة أكثر ثوبيقاً وتحققاً من ابن رزيق إلا أن الأخير هو المرجع الأفضل فيما يتعلق بأسرة البوسعيد.

وهناك ملامح عامة اشتركت فيها كافة المصادر العمانية وهي إثبات الكرامة للآئمة الإياضيين ولا يختلف في ذلك ابن رزيق عن السامي وكلاهما لا يختلف عن سالم السيابي وسعيد الأزكوي لدرجة أن واحداً كالسامي يبالغ كثيراً في ذكر الكرامات لدرجة تخرج الآئمة عن مصاف البشر العاديين^(٤٤).

ويلاحظ أن ما ورد بشأن الكرامات يكاد يكون مكرراً مما يقطع بأنهم جميعاً نقلوا من مصدر واحد والآخر ترجيحاً أن يكون الأزكوي بحكم أنه أقدمهم تاريخياً وينفرد حميد بن رزيق في أنه أفرد كرامات كل امام على حدة^(٤٥).

أما عن الشيخ سالم بن حمود السيابي مؤلف كتاب «عمان

جاء بحكم صلته القوية بأسرة البوسعديين حكام عُمان، حيث مكتبته تلك العلاقة من السوفوق على أدق الأخبار وأهمها وأتيح له أن يطلع على كثير من أسرار الدولة وقضاياها وأن يسجل ما سمعه أو قرأه في شكل كتب على درجة كبيرة من الأهمية بعكس دولة اليعاربة التي لم يهتم حكامها كثيراً بقضية التاريخ ولذا فإن ما كتب عن دولة البوسعديين أكثر دقة مما كتب عن دولة اليعاربة.

وتبدو وجهة النظر هذه أكثر وضوحاً لو تتبعنا كل كتابات ابن رزيق فعندما يعود بكتاباته إلى دولة اليعاربة نجده وقد بدأ يتجرد من الدقة التي ميزته عن غيره من المؤرخين العمانيين ولعل السبب واضح وهو افتقاده إلى المصادر الأساسية معتمداً على ما كتبه باعتباره العمد في كل ما كتب عن دولة اليعاربة وإذا كان الأزكوي متواضعاً فيما كتب فليس أمام ابن رزيق إلا المعلومات المكررة والقصص التقليدية وتبدو المكانة التاريخية التي ميزت ابن رزيق عن غيره من المؤرخين العمانيين من خلال كتابه الشهير: «الفتح المبين في سيرة السادة البوسعديين»^(٤٦).

ولعل الكتاب الذي حقق لمؤلفه شهرة كبيرة باعتباره من أهم ما كتبت عن تاريخ أسرة البوسعديين، وتأتي القيمة العلمية لهذا الكتاب بحكم أن المؤلف عايش الأحداث وعاصرها بل وشارك فيها أحياناً بحكم صلته القوية بأسرة البوسعيد فقد كان يحضر مجالسهم منذ كان طفلاً صغيراً فقد كان والده (محمد بن رزيق) وثيق الصلة بسلاطين البوسعيد، ثم كان لحمد بن رزيق نفس المكانة التي كانت لوالده وقد توطدت صداقته بالسيد أحمد بن سالم بن سلطان^(٤٧).

ويعتبر المنهج الذي استخدمه ابن رزيق في كتابه أقرب ما يكون إلى المنهج العلمي السليم، حيث قسم كتابه «الفتح المبين» إلى ثلاثة أبواب وقسم كل باب إلى عدة فصول وجميعها تدور حول أسرة البوسعيد مبتدئاً بجذورها ونسبها إلى قبائل الأزدي المنتهية بسيرة السيد سعيد بن سلطان^(٤٨).

وتبدو الثقافة الواسعة لابن رزيق، حيث اعتمد على كتب المؤرخين العرب الأقدمين أمثال ابن اسحاق والواقدي وابن هشام والمسعودي وابن دريد وخصوصاً حين تناول الجذور التاريخية لقبيلة الأزدي، والألفاظ للنظر أنه أشار إلى تلك المراجع ودرجة استفادته منها مما يؤكد ثقافته العربية الواسعة وطريقته في تحقيق الروايات وتاصيلها بما يؤكد أيضاً أنه كان قارئاً منهجاً علماء المسلمين في تحقيق السنة النبوية ولذا فقد جاءت كتابات ابن رزيق على درجة من المهارة والاحاطة.

ولعل ابن رزيق لم يجد صعوبة في كتاباته عن أسرة البوسعيد بحكم اطلاعه على بواطن الأمور وأملاكه ثقافة

عبر التاريخ- فقد ولد المؤلف سنة ١٩٠٨ بقرية «نملاء» من أعمال بوشر وحفظ القرآن الكريم قبل أن يتجاوز العاشرة من عمره وهذه تفكيره إلى أن يعرف قواعد اللغة العربية فحفظ الفقه ابن مالك.

ولما كانت سمائل موطن العلماء والفقهاء فقد توجه إليها، حيث درس على يد الشيخ خلفان بن جميل السيابي أصول الدين والفقه وأصوله كما أشبع نهمه العلمي بمجالسة الإمام محمد بن عبد الله الخليلي ثم بدأ سالم بن حمود السيابي يتقلد عددا من الوظائف بدءا من وظيفة قاضي ولاية بوشر ١٩٣٤ ثم واليا على سمائل وتنقل بين عدد من الولايات ثم قاضيا للمحكمة الشرعية بالعاصمة مسقط وفي سنة ١٩٨٢ انتقلت خدماته من وزارة العدل إلى وزارة التراث القومي والثقافة ليتفرغ للتحقيق وتأليف الكتب العلمية في شتى المجالات ، حيث افك أكثر من أربعين مؤلفا في شتى مجالات المعرفة ما بين الفقه وأصوله، واللغة، والحديث والتاريخ.

لكن طبقت شهرته في كتب التاريخ وبخاصة تاريخ المذهب الإباضي ويقي كتابه «عمان عبر التاريخ» من أشهر الكتب التي ألفها عموما.

ولعل سالم السيابي كغيره من المؤرخين العمانيين أراد أن يؤرخ لمذهبه (المذهب الإباضي) بطريقة تدفع القاريء إلى تتبع ما يريد أن يقوله دون أن يتسرب إليه الملل ولذا فقد اختار التاريخ وسيلة لتحقيق هذا الهدف وهو يقول «ولتعلم أيها القاريء أننا إذ نكتب التاريخ نريد أن نجعله وسيلة لتثقيف الناس بالحقائق الروحية» (٤٥).

ويبدو أن السيابي لم يغفل أهمية التاريخ كتراث ثقافي وإساني له أكبر الأثر على حياة الأمم والشعوب وبحكم ثقافته الواسعة الشاملة فلم يعتقد أن التاريخ مجرد قصة أو حكاية ولعله كان مدركا أهمية التاريخ حيث قال : «إن المسلمين اليوم يدرسون التاريخ لكي يعرفوا أن فلانا كان أشجع وأعظم بأسا بآساليب الحرب أو أنه أفضل من فلان وأن الأفرنج يدرسون التاريخ تحليلا للمقاصد والثقافات إلى المراسد .. يدرسونه ألقاصيص أو خرافات أو حكايات ويحاولون بالتاريخ تثقيف العقول بما في التاريخ من عظات بالغات» (٤٦).

وعلى الرغم من أن كتابات سالم السيابي وخصوصا كتابه الشهير «عمان عبر التاريخ» لا تحتوي على أهمية كبيرة نظرا لاعتمادها بشكل أساسي على كتابات عدد من المؤرخين العمانيين إلا أن السيابي كان قارئا جيدا للثقافة العربية وقد استفاد كثيرا من كتابات سابقيه كمقدمة ابن خلدون وكتابات نورالدين السبلي إضافة إلى قراءة واسعة في كتب السير والغزالي إضافة إلى دراسته للثقافة العربية الحديثة ولذا فهو

يؤكد دائما مقولة ابن خلدون في أن علم التاريخ نظر وتحقيق وتحليل وعلم بالكيفيات والوقائع وأسبابها ولذا فقد تميزت كتاباته باستخدامه المنهج وخصوصا ما يتعلق بتحقيق الرواية ونبذ الفكرة القديسة الغائلة بأن التاريخ عبارة عن حكاية لا تخضع للنقد أو التحليل (٤٧).

وقد تحقق فهم سالم السيابي حقيقة التاريخ عندما قال إن ميدان التاريخ أوسع الميادين وأن مادته متسعة كتاسعه، فإن موضوعه القضايا البشرية وهي عديدة لا تكاد تدخل تحت حصر ولذا فقد صار التاريخ قانون سياسة وعنوان رئاسة (٤٨). والجديد في كتابات السبلي أيضا أنه لا يجد حرصا في الإشارة إلى اعتماده على من سبقوه وخصوصا كتابات السبلي (٤٩). فهو يعتبره المصدر الأساسي إلا أنه غالبا ما يأخذ روايات السبلي على أنها قضية مسلم بها دون تحقيق أو تدقيق وحتى أدق القضايا وأهمها قضية الصراع بين الخافرية والهناثية (٥٠) فإن السيابي يمر عليها مروراً عابراً ثقة منه في رواية السبلي باعتبارها أدق الروايات ومما يؤخذ على كتابات السيابي أنه نهج أسلوب من سبقوه فيما يتعلق بالدراسة الشمولية، حيث استعرض تاريخ عمان بدءا من أقدم العصور وحتى التاريخ الحديث في كتابه «تاريخ أهل عُمان». ولما كانت قضية الإمامة تمثل عنصرا أساسيا في فكر السيابي ، لذا فإننا نجداه واضحة من خلال تتبعه لتاريخ الإمامة وبحكم ثقافته الشرعية الواسعة فقد كان موفقا في عرضه ومناقشته للعديد من موضوعات الفقه الإباضي من خلال حديثه عن أشعة المذاهب.

وعلى العموم وبعد هذا العرض لعدد من المؤرخين العمانيين يمكننا القول أن تاريخ عُمان وخصوصا ما بين بداية القرن السادس عشر وحتى منتصف القرن السابع عشر في أشد الحاجة إلى مزيد من الاهتمام نظرا لأن ما كتب عن هذه الفترة لا يتناسب بأي حال وأهمية الدور الذي لعبه العبارة والذي بدت نتائجه على كل المستويات وإذا كانت هناك كتابات عمانية بعدد من أعلام عمان إلا أن كتاباتهم لم تكن بحاجة إلى التحقيق والدراسة سواء لانقضاءها إلى المنهج العلمي أو لاعتمادها على مجرد حكايات مكررة لا تحقق الهدف المنشود.

الهوامش

- ١- د. عبدالعزيز الشناوي، المولة العثمانية دولة إسلامية مفترى عليها ج ٢ ص ٦٩٨، ج ١، بانكا، آسيا والسيطرة الغربية، ترجمة عبدالعزيز جاويد ص ٤٤
- ٢- ج: لودوير، دليل الخليج - القسم التاريخي ج ٢ ص ٢٤٠، ونيل فيليبس، تاريخ عُمان - ترجمة، محمد أمين عبيداه (من مطبوعات وزارة التراث القومي العُماني) ص ٥٢، ٥١.
- ٣- ونيل فيليبس ٥٢، ٥٤.
- ٤- لودوير دليل الخليج القسم التاريخي ج ٢ ص ٢٣٠، سير ارتولدت ويلسون، تاريخ الخليج ص ٤٠

- ٢٨ - لقد أسست ولاية عُمان في عهد أبي جعفر المنصور إلى جناب بن عباد ثم عزل وول ابنه محمد بن جناح في عهده تمكن الإباضية من عقد الأمانة للامام الجندبي في مسجده، انظر قصص وأخبار جرت في عُمان مؤلف مجهول ص ٤٨ - سلطنة عمان سنة ١٩٨١.
- ٢٩ - ١٧٧٨ - ١٧٤١ وهي الفترة التي شهدت ظهور الإمام أحمد بن سعيد ونشأة عصر النعمانية - انظر نور الدين السالمي مرجع سبق ذكره ص ٢٤٥.
- ٤٠ - حميد بن محمد بن زريق - الفتح المبين في سيرة السادة البوسعيدين تحقيق عبدالمعظم عامر، د. محمد مرسي عباد - عمان ١٩٧٧. وزارة التراث القومي والثقافة.
- ٤١ - نفس المصدر السابق ص ٥.
- ٤٢ - السيد سعيد بن سلطان، سلطان عُمان وزنجبار ١٨٠٦ - ١٨٥٦. انظر مذكرات أميرة عربية (هي السيدة سالة بنت السيد سعيد) المقدمة بقلم عبدالمجيد القيسي ص ١٠.
- ٤٣ - نور الدين السالمي، تحفة الاعيان في تاريخ اهل عُمان ج ٢ ص ٩٧.
- ٤٤ - حميد بن زريق - الشعاع الشائع باللمعان في سيرة عُمان ص ٨٩. الفتح المبين في سيرة السادة البوسعيدين ص ٢٨٠.
- ٤٥ - سالم بن حمود السيابي - عمان عبر التاريخ، ج ١ ص ٢٦.
- ٤٦ - نفس المرجع ص ٢٦، ٢٧.
- ٤٧ - المرجع السابق ص ٢٢.
- ٤٨ - نفس المرجع ص ٣٦.
- ٤٩ - نور الدين السالمي تحفة الاعيان في سيرة اهل عمان.
- ٥٠ - نفس المرجع السابق ج ٢ ص ١٤٠، سالم السيابي للرجع السابق ج ١ ص ٩٧.

قائمة المصادر والمراجع

- ١ - أرنولد ويلسون - تاريخ الخليج - ترجمة محمد أمين عباد ج ١، ج ٢، لومبر، دليل الخليج القسم التاريخي.
- ٢ - جوس ب. كيلي، بريطانيا والخليج - ترجمة محمد أمين عباد (جزءان)
- ٣ - حميد بن محمد زريق، الفتح المبين في سيرة السادة البوسعيدين - تحقيق عبدالمعظم عامر، د. محمد مرسي.
- ٤ - حميد بن محمد بن زريق، الشعاع الشائع باللمعان في ذكر أئمة عُمان.
- ٥ - روبن بيدوبيل - عمان في صفحات التاريخ - ترجمة محمد أمين عباد.
- ٦ - س. ب. مايلز - الخليج بلدانه وقبائله - ترجمة محمد أمين عباد.
- ٧ - سالم بن حمود السيابي - عمان عبر التاريخ (أربعة أجزاء).
- ٨ - سعيد عاشور (دكتور) تاريخ اهل عُمان.
- ٩ - سرخان بن سعيد الأزكوي - كشف الغمة الجامع لأخبار الأمانة تحقيق عبدالمجيد القيسي
- ١٠ - عبدالعزیز الشناري (دكتور) الدولة العثمانية دولة اسلامية مقترى عليها ج ٢.
- ١١ - عبدالله بن خلفان بن قصير - سيرة الامام ناصر بن مرشد تحقيق عبدالمجيد القيسي.
- ١٢ - م. باتنكار، آسيا والسيطرة الغربية - ترجمة عبدالعزیز جابوي.
- ١٣ - نور الدين السالمي - تحفة الاعيان بسيرة اهل عمان.
- ١٤ - وتدل فيليبس - تاريخ عُمان - ترجمة محمد أمين عباد
- ١٥ - حماد ندوة الدراسات العمانية - المجلد السادس.
- ١٦ - Low Light on the Relationships of Oman and Portuguese, 1613 - 1633, Prof. C. Boxer.



- ٥ - سرخان بن سعيد الأزكوي العُماني - كشف الغمة الجامع لأخبار الأمانة - وقد حقق الجانب التاريخي منه تحت عنوان - تاريخ عُمان المكتسب من كتاب كشف الغمة تحقيق عبدالمجيد القيسي.
- ٦ - نور الدين السالمي - تحفة الاعيان بسيرة اهل عمان وقد تم نشره سنة ١٩٧٤ م دون تحقيق
- ٧ - لقد طبعت كتابات حميد بن زريق ضمن مطبوعات وزارة التراث القومي بسلطنة عمان، وقد حققها عبدالمعظم عامر ومحمد مرسي عباد
- ٨ - أرنولد ويلسون - تاريخ الخليج - ترجمة محمد أمين عباد ص ١٧ من مطبوعات عُمان، ويضيف نفس الشيء على ما كتبه وتدل فيليبس، تاريخ عُمان ص ٧٧ من تاريخ عُمان
- ٩ - حميد بن محمد بن زريق - تاريخ أئمة وسلطان عُمان ص ٤٩.
- ١٠ - صحيفة «عُمان» يومية ١٣/٥/١٩٨٧ م
- ١١ - حميد بن محمد بن زريق - الفتح المبين في سيرة السادة البوسعيدين ص ٣ - تحقيق عبدالمعظم عامر، دكتور محمد مرسي.
- ١٢ - سرخان بن سعيد الأزكوي العُماني - كشف الغمة الجامع لأخبار الأمانة، وقد حقق القسم التاريخي منه سنة ١٩٨١ م.
- ١٣ - سرخان بن سعيد الأزكوي - تاريخ عُمان المكتسب من كتاب كشف الغمة تحقيق عبدالمعظم القيسي ص ٣.
- ١٤ - صحيفة «عُمان» يومية ١٣/٥/١٩٨٧.
- ١٥ - سالم بن حمود السيابي - عمان عبر التاريخ ج ١ ص ٥.
- ١٦ - تاريخ عُمان المكتسب من كتاب كشف الغمة الجامع لأخبار الأمانة تحقيق عبدالمجيد القيسي ص ٤.
- ١٧ - نفس المصدر.
- ١٨ - نفس المصدر ص ٢
- ١٩ - حماد ندوة الدراسات العمانية المجلد السادس - ملاحظات على البرتغاليين في عُمان، بروفيسور س. بنتجهام Sam notes of the Portugese in Oman, p. 183.
- ٢٠ - نور الدين السالمي - تحفة الاعيان في تاريخ اهل عُمان - مخطوط منشور، غير محقق - عُمان ١٩٧٥ م
- ٢١ - سرخان بن سعيد الأزكوي - كشف الغمة الجامع لأخبار الأمانة، حميد بن محمد بن زريق، الفتح المبين في سيرة السادة البوسعيدين
- ٢٢ - ندوة الدراسات العمانية ج ٦ ص ١٨٥، ١٨٤.
- ٢٣ - Low Light on the Relationships of Oman and Portuguese, 1613 - 1633, D. Boxer p. 133.
- ٢٤ - اسم مدينة عُمانية.
- ٢٥ - نور الدين السالمي - تحفة الاعيان بسيرة اهل عُمان ج ٢ ص ٣.
- ٢٦ - سرخان بن سعيد الأزكوي - تاريخ عُمان المكتسب من كتاب كشف الغمة الجامع لأخبار الأمانة، تحقيق عبدالمجيد القيسي ص ٩٨.
- ٢٧ - حميد بن محمد بن زريق - الفتح المبين في سيرة السادة البوسعيدين ص ٣٦٢.
- ٢٨ - نفس المصدر.
- ٢٩ - نور الدين السالمي، مصدر سبق ذكره ج ٢ ص ٤٧.
- ٣٠ - نور الدين السالمي، تحفة الاعيان بسيرة اهل عُمان ج ٢ ص ٥١.
- ٣١ - سالم بن حمود السيابي - عمان عبر التاريخ - من مطبوعات وزارة التراث القومي - عُمان سنة ١٩٨١ م
- ٣٢ - وتدل فيليبس - تاريخ عُمان ترجمة محمد أمين عباد سلطنة عمان سنة ١٩٨١، سعيد عاشور تاريخ اهل عمان ١٩٨٠
- ٣٣ - حميد بن محمد بن زريق الشعاع الشائع باللمعان في ذكر أئمة عمان تحقيق عبدالمعظم عامر
- ٣٤ - اللجنة بالضم ما يصيب الكلام والهجين اللتين
- ٣٥ - سوغ بالضعيف أجاز وأعطى
- ٣٦ - الفهامة عدم القدرة على الكلام
- ٣٧ - حميد بن زريق المصدر السابق ص ٧.

الأنساق الدلالية والايقاعية في ديوان «البئر المهجورة» للشاعر يوسف الخال

عبدالقادر الغزالي *

هو أن التجديد لم ينفذ عند رج الثوابت العروضية. من خلال التحرر من الوزن والقافية فحسب، ولكنه أتمتع ليرسي أسسا حضارية حديثة هي وحدها الكفيلة برعاية مشروع الحداثة الشعرية وضمان استمراره، وإذا كان من المسلم به، أن الحركة لم تجد منافذ لجميع الإشكالات التي نفخت عنها الغبار، سواء تعلق الأمر بعسالك النهضة أم بوضعية الذات وبمعضها عما يشكل هويتها، وبالتالي علاقتها بالآخر، فإن طبيعة الرؤيا المنفتحة التي صاغت تأملاتها تسمح بإعادة بنائها وفق تصورات جديدة مغايرة. ولعل هذا الأمر هو الذي دفع أدونيس، فيما بعد إلى القول «وفي ظني أننا نقدر في هذا الإطار، أن نتبين السبب الأساسي لفشل ما سميناه بـ «عصر النهضة» في إرساء قواعد حقيقية للنهضة»^(١). ولا سبيل لتخطي هذا العائق إلا بالانفتاح على التجارب العالمية، وبتأكيد قواعد الحوار وقيم الاختلاف، ومن ثم: «علينا أن نفتح ما يمكن أن نسميه بعصر الأسئلة»^(٢) وإذا كانت التأملات النظرية والنقدية قد نالت بعض الاهتمام من طرف الدارسين، فإن القراءة النصية غالبا ما اتخذت مطية لاثبات تصور أو موقف قبلي. ومن ثم رجب أن نفتح عصر الأسئلة المباشرة به، كذلك، على القصائد والنصوص الأدبائية. وهذا هو المرعى الذي توخينا من خلال هذه القراءة الدلالية - الایقاعية لديوان «البئر المهجورة».

ويجسن أن نشير إلى أننا انطلقنا في هذه المحاولة من فرضية أساسية مفادها أن للكوّنات البنائية التي تشكل الأثر الأدبي لحمتها

إن الجدل المتعدد المشارب، والمختلف الاستراتيجيات بخصوص التورية الشعرية العربية الحديثة، سواء حول سياقاتها التاريخية أو حول التاويلات اللاحقة لمواقف منظريها، أو لمنجزات بعض الشعراء الحداثيين، دليل واستدلال على حرارة التجارب، وعشق غور أفعال الاختراق، بلغ مع الشعر المعاصر درجة بمقدورنا أن نطلق عليه وصف «القطعة الشعرية» إسهة بالقطعة الاستيمولوجية التي يقول بها غاسطون باشلار^(٣) ولم يتحقق ذلك إلا لأن أسئلة مصيرية تهم الإنسان وعلاقته بالعالم، وبالذات والتاريخ والمجتمع تمخضت في رحم هذه التجارب الشعرية ومن ثم كان مآل الحداثة الشعرية هو البحث والتجريب المستمرين لخلخلة البنيات الثقافية السائدة: أوليست هي «التنوير بما يعنيه أن نكون في الحاضر»^(٤) كما يقرر هنري ميشونيك ..:Henri Meschonnic

ولئن كان لتجمع حركة مجلة «شعر» الدور الرائد في تأسيس المشروع الحضاري والشعري الحديث: تنظيرا ونقدا وإبداعا، فإن يوسف الخال كان هو «الأب الروحي» لهذا التجمع ولهذا أطلق على نفسه «زئيرك شعر»^(٥)، وذلك ما اكبه دكمال خير بك عندما لفت الانتباه بقوله: «تجدر الإشارة إلى أن فعاليات «شعر» قد لقيت تدهشيتها ببيان شعري ليوسف الخال قام بقرائه في الندوة اللبنانية في ٣١ كانون الثاني ١٩٥٧»^(٦) ومعا يرسخ قيم المغامرة، ويشكل القطعة

* ناقد وأستاذ جامعي من المغرب

أساسيا وانقلابيا، لم يشأ أعداء التحديث بل حتى من شايهوه بالأمس إلا أن يقرهوا باسم شعارات ولافتات مختلفة بتصدرها النظام والقواعد الخصوصية والهوية. ولعل الذي يتبادر إلى الأذهان، هو هذه الاستماتة البطولية التي إبان عنها أحباء التغيير والمستقبل وما وقفتنا في هذه اللحظة مأخوذون بغواية قراءة هذا الديوان الشعري سوى إلقاء رمز لججرة في هذا المعين الثر الذي لا ينضب والذي ما قدره الناس حق قدره فأعرضوا عنه جاهلين أو مكابرين. ومن هذا المنطلق، نحاول التعرف على أوجه هذا البناء والمشروع الشعري التحديثي، منتقنن واسطة عقده، ومقتننن في الوقت نفسه، بسعة عوالمه وعجز مقاربتنا، راهنا على الأقل. عن لم جميع أطرافه، مؤكدين ما كان يردده أستاذ التحديث الشعري في المغرب الشاعر والناقد د. محمد بنيس: «يجب أن نقاوض أمام النصوص».

جدلية القول والمعيش

لقد نجم عن مشاريع التحديث الشعري العربي في الخمسينات بخاصة، طرح قضاي استعجالية في الكتابة: ثاني في مقدمتها قضية الانتماء بين القول والمعيش، وما يعترض الناظر فيها من أسئلة مقلقة تتعلق بطبيعة وكيفية اختراق الفعل الكلامي النسيج الحياتي لتغير السرار، وتحقيق الوجود «الحق»، ولهذا نفهم لماذا كانت أول لحظة صدامية واجهت المحاولات الشعرية التجديدية هي، لحظة/ لحظات الصدام مع ما هو ثقافي وتاريخي واجتماعي لأن عصب الاشكال لا يرجع الى ما هية الكينونة الشعرية بل الى الكيفية التي تم التفكير بها في هذه الكينونة؛ وما أعقب ذلك من انعكاسات وأثار سلبية أرتجت بفعلا الروابط بين الرغبة والغاية: التحقق، وبين الإرادة والاكتمال معايير سرية قد تقود إليها اليد الثالثة، ولعل تناسل الاسئلة وتنوع المراجعات النقدية، يهدف فيما يهدف اليه الى تكوين معرفة شعرية ترسخ الاختلاف والانفتاح والاكتمال، أما سؤال الفعالية الوظيفية فهو اختيار لأحد الأمكنة الشائكة لإعادة قراءة المنجز الشعري في علاقته بالناخر الفعلي حسب تصور ابيدولوجي محدد: نقيضه، الآن، لتقارب طرفي شرائط تدليل الفصائد الشعرية مستترين بهذه الاسئلة المفصلة:

- هل بمقدور الكتابة تغيير البيانات الذهنية العربية؟
- كيف يسندرج الشعري في المشروع الحضاري والثقافي التحديثي العام البديل، علما بأن المحاولات للمتقنة أبانت عن عجزها وعدم كفايتها؟
- ما الطرق التي تكفل استقلالية الشعري في صراعه المزدوج ضد الحقول المتاخمة من جهة أولى، وضد المركزية الثقافية المحلية أو العالمية من جهة ثانية؟

وتقصص هذه الاسئلة عن حدود المعرفة الشعرية كما تم بناؤها في المشروع الحداثي الشعري: قصيدة ونظائرها ونقد، ونضاءاتها الجديدة مستترة بالنقد والحوار، وحكمة الانصات الى الاصوات الاختلافية، كم تضمر إرهابسات القطني والمتجاوز فيما هي

علاقات تفاعلية، ذلك لأنه «ينبغي أن يدرك الأثر الأدبي باعتباره ديناميا. وتشغل هذه الدينامية: ١- في مفهوم اللبدا النباتي، مكونات اللفظة ليست لها نفس القيمة، كما أن الشكل الدينامي لا يتكون من تجميعها أو دمجهما (المفهوم المستخدم، عادة، لـ «التبادل»)، ولكنه يتكون من خلال تفاعلها، وبالتالي من خلال إبراز مجموعة من المكونات على حساب مجموعة أخرى، ويعني هذا أن العنصر المبرز يوجد المكونات التابعة. إن إدراك الشكل هو، دائما إدراك تمتوج (وبالتالي لتغير) العلاقة بين المكون النباتي المهيمن وبين المكونات التابعة»^(١).

الكتابة الشعرية وأفاق التحديث

إن الاحتفاء بالشعر الخالص من اقدس طقوس الذات المرتمية في أحضان تجربة الكتابة، والتدرج في مقاماتها وإغراء عوالمها المتجددة نداءات لا يفقه أسرارها سوى المحوم بالتغيير، التواقي الى حرية الذات والمجتمع، وانفلاتهما من منظورات السلطة القاهرة، وإذا كان فعل تحرير الكتابة الشعرية، مازال، لحد الآن رغم المحاولات الجريئة^(٢)، إن لم نقل مسؤلا لفرنة مهمش من طرف ابيدولوجية المؤسسات السائدة: فإن تاريخ الفن والشعر بخاصة يشهد تعاقب ثورات غبرت المفاهيم والتصورات والنزوى، وبما أن الإنسان هو عصب الفعالية الفنية فقد أكثر إدراكا لفني أكوانه الباطنية، كما تجددت حاجياته الثقافية والمادية، حيث أصبح وجهه لوجه أمام التناقضات والمفارقات: فبالقدر الذي يهرج فيه تقدا علميا وتقنيا بالقدر الذي يتراجع فيه عن قيم الإنسان السامية. وفي هذا الخضم أصبح رهان الصراع ملناص منه، ومن ثم أصبحت الجبهات الصدامية متنوعة: مع التقليد والتخلف، ومع التجديد والتقدم، ومن هنا صارت علاقة الاقتضاء واجبة يقابل فيها الغياب الانقراض حيث إن المعادلة الطبيعية التي تتحدد بموجبهما الحياة والشعر أصبحت أكثر توجها في التربة الثقافية التشويرية ومن صميم الفعل التحرري الراهن. أوليس الشعر الجديد، تنظيرا وممارسة، بحثا للحياة في أبهى صورها، وخطا رفيعا بعض على الإنسان بالنواتج في عالم أجبر على كل القيم النبيلة بواسطة آلة تقنية جهنمية تبيث السرب والدمار في كل الاصقاع، وما تتبع بؤر الشعر الضميمة في العالم سوى إحتماء بالكلمة: هذا الملاذ الرحيم في هول القيامة الحاضرة. إن الطقس الشعري برزخ توحده فيه الكائنات وتمحى في جلاله الفواصل والحدود بين الموجودات. ولهذا تهوي أمام أنظارتنا حصون التقليد في الشعر والقصيدة والسياسة، ويسقط الأصل وتتسع أفاق المخامرة. وليست هذه الأفعال الصدامية سوى أسلوب مخصص من أساليب استعادة الإنسان الذي مات في الإنسان، ولقد ترتب على هذا التوجه المغاير انشغالات جديدة أكثر عمقا وفعالية، حيث أصبح من اللازم اللازب أن يجري المبدع حوارا بين تاريخه الشخصي: بشقيه: الذاتي والقومي العربي: وتاريخ إنساني وفي العودة الى بدايات هذا الحوار يقاها المره بغور التصدعات ونفاذ الشروخ، وهذا كله يفسر لنا كيف كان تحرير الفعل الشعري

تتحسس منافذ هدم ميتافيزيقية العلامة. والاشارة هنا الى هنري ميشونيك الذي ينفذ بمضاه بصرية ويقر الى اصل الاشكال حين يؤكد «القصيدة، على هذا النحو، نقد للغة والمجتمع وهذا النقد لا نجده في النقد الادبي لأن هذا الأخير ليس سوى ادبي لا نقدي»^(٩).

ويتوافق هذا الطرح مع هذا النيش السري في اعماق الذات المجتمع في قصيدة «البشر المهجورة» التي بسطت اشعاعها لتنتشظ، وتتوحد في مشروع يوسف الخال الكتابي الذي انصهر بدوره في رؤى مجاليها وأصحابه: أعضاء حركة مجلة شعر بخاصة. ولقد كان مطلب الحرية الإبداعية أحد الحوافز الأساسية لإعلان الولاية المغايرة التي تعمق التصدعات. وما المقاربات الجديدة سوى شكل من أشكال انتزاع أحد الحقوق الأولية في الحياة والإبداع. وتطالعتها صورة «الشاعر الاله» الذي يمكن اعتبارها عمدة المشروع الشعري وسنده لأنها صورة مكثفة تخزن إرهابا نصت نظرية، وحساسية جمالية مغايرة: إنها تأمل شعري، صريح وضمني، في مسيرة الشعر العربي ومساره الحزوني بغية تأسيس تصور جديد يهدم مفهوم الشعر السائد، ووظيفة الشاعر الخطابية المثيرة، وما يترعرع على كل ذلك من نسج وشائج مغايرة بين: الشعري والحياتي.

ولعل المفهوم الشعري الجديد هو إحدى الدعائم الكبرى، حيث أصبح الشعر مرادفا للخلق والإبداع على غير محال أو قالب سابق. ومن ثم صار الشاعر يستشرف المستقبل، وعلى هذا الأساس رفع الشعر الى مرتبة أضحت فيها منافسا لما هو مقدس، بالمقادير الذي يكشف فيه ما هو مستور ويبتعد طرائق مغايرة في النظر الى الحياة والكون.

ولا يغرب عنا أن هذا التطهر الأقصى ما هو إلا إيمان مطلق بالشعر وضرورته لتستمر حركة القلق والخوف والتوجس. وبما أن المعشوق لا يناظر، فإن من سار على درب الحب شهيد الشعر يستحق كل ثناء وتجييل. وهذا «عزرا باوند» واحد من أولئك الذين سأل دهمهم على محراب الشعر:

جرأحك للأولين

عزاء ودرب خلاص لنا^(١٠)

إنه المسيح الذي حمل خطايا البشر، ويشير بالأخوة والمحبة. وهذه القديسة تقتضي، في مقام الاحتفال والطقوس، أن يعترف المرء طي صفحات الماضي وبداية حياة جديدة، بقدر ما تمده بذقنات حبة بقدر ما تخلصه من برائن المعصية. ولا يحصل التطهر إلا بالصدق الذاتي في الاعترافات. ويحسن أن نشير الى أن الفعل التحويلي المركزي الذي يتطلن من اللين: المسيحية بخاصة ليرسي في مرآتي الشعر، يتم حسب وشائج تركيبية دلالية مختلفة - الشاعر - إزرا باوند تتحدد في صورته الصفات الانسانية والصفات الأخرى لهذا فان الوقوف في حضرة يستوجب الطهارة من الذنوب، وهي طهارة تنصب أساسا على الممارسة الشعرية

السابقة على التيشير بالرسالة الشعرية الجديدة، ولا ريب أن هذا التيشير لا يصدق على قوم دون قوم وإنما هو موجه الى الإنسانية جمعاء. وهذا أحد مكاسب موجة التجديد المعاصرة التي يلح روادها على تجاوز القطرية والاقليمية الى العالمية. وفي هذا السياق الأوسع، تدرج أسباب الصيحات المدوية والإبداء الجديدة الموجهة الى التقليد والسائد من أشكال الكتابة الى درجة قرنهما بالالام والجريمة، وفي الضمير «ناء نسبة الى الذات والجماعة على حد سواء

أثمنا الى الشعر، فاغفر لنا

ورد إلينا الحياة.

ص ١٩٧

وفي هذا التكتيف تتجمع كل المظاهر والمقاييس المعيارية القديمة التي قوبلت التجربة وقيدت من الحرية الإبداعية بسن قوانين وقواعد أسهمت، بالقسط الأوفر، في ركود التجارب، ونسج النموذج الأمثل الذي يكون منتهى المحاولات اللاحقة محاكاته والنسج على مثوله. وليس «عمود الشعر» الذي اكتمل مع «المرزوقي» سوى تمثيل صوري لغنيمة ومن ثم فإن كل رفض لجدا من معانيه اعتبر موقعا وبديعا، يجدر في أحسن الأحوال، طرحها. لهذا تقوى أحضرة التقليد وترسفت معالقات الثبات، وبسط الماضي ظلالة على الحاضر والمستقبل فاستهتت الفعل وساد الموت، «فليس بالإمكان أبدع مما كان». وفي لحظات المحنة وسنوات الجذب، ترتفع أصوات الرفض موجهة مدوية وثقة، هذه المرة، بأن سبيل الخلاص يستوجب تضحيات جسماء. وهذا ما صرن به أقطاب التجديد. إن غاية الشاعر يوسف الخال هي ترهين الفعل التحديثي الشعري في البيئة الثقافية العربية من خلال تشابك المحاولات الإبداعية والتنظيرية وتفاعلهما، مهتديا في ذلك بإضاءات العوالم الجديدة التي تنسج في مناطق مختلفة من العالم. وإذا كان الأدب الانجليزي قد فتح عيون الشعراء العرب الحداثيين على اكون شعريه مغايرة فلائع عرف ثورات أدبية قانها شعراء عظام - إيساتنة من أمثال: ت. س. إليوت. وإزرا باوند. كشفت بموضوعية، مأزق التقليد والأفق المسدود الذي آل إليه في الوقت الذي برهنت فيه بصدق وأصالة عن اقتضاء الفن للحرية كضرب من شروط حياته. وليست غاية الشاعر يوسف الخال وأصدقائه أعضاء جماعة مجلة «شعر» سوى مواصلة هذه التجارب التنويرية في هذه المنطقة التي غدت مركز العالم، فكما كانت مهد الأديان السماوية، لم لا تكون مهد الشرائع الشعرية الجديدة؟! ولكي يبلغ هذا الرمي، لا بد من صيانة العهد والميثاق الذي سأل دم الشاعر «إزرا باوند» وهو يذود عنه:

لك الوعد : إننا

سنهني بدمع الجبين

عوالم للشعر من عبقر

مفتاحيهن

ص ١٩٧

بمكتسبات الذات الوهمية. ولهذا تنمهي الذات مع الجماعة التي كانت قد أدانتها سلفا وتمنت لها الأقباط

وأنا في هذه الدارة وحدي
جائئاً كالمم كاللغة كالخوف

على صدر الجبان

جائئاً كاللوت في البرهة في كل مكان،

جائئاً بين العظام

ص ٢٠٠

وإذا كان مكان الإقامة خارجاً عن الإرادة فإن المواطنه إجبارية تلزم الذات ما لا تطبق وتجدها من رهاقة إحساسها وسوء عواطفها . الجمال والحب ، لتقل الكتابة إلى ما يقوضها الكراهية والبشاعة. ومنذ القدم كانت علاقة الكتابة بالفعل موضع تأمل وإشكال فقلق رج اليقينيات، وأحل النسبي محل المطلق وبالقدر الذي أصيب فيه الأديباء بالخيفه فتدافعوا رافعين شعارات الانتهاء والعبيثية ولا جدوى الفن في الحياة. بالقدر الذي قوى ايمان المريدين الأوفياء بأن قيمة الكتابة تتدنى السطح لتنفذ إلى الأعماق، فما فائدة فعل يتحقق الآن وهنا ويؤول غدا وهناك كما تفعل السياسة.

وضمن هذا السياق الجدي يجب أن نتنبه أن ما نخيخ على القصيدة من مظاهر مساوية ورؤى سوداوية ما هو إلا اضطراب وانقطاع موصول بلحظة العيوب. وإذا كانت الذات تبدو الآن عاجزة مشلولة، فما ذلك إلا لأن سياق التغيير: إبداعي وتاريخي أشد تعقيدا ، ودروب الفلاس مرهلي، موصدة ومن ثم فإن كل الخيارات الممكنة تؤدي إلى الأفق المسدود: الهجرة، اللامبالاة، الصمت... لهذا تحتمى الذات بما فوق الإنسان.

أه لا أدري، ولكنني أصلي!

ص ٢٠٢

تفصيلات المقدس وغير المقدس

تعتبر التفصيلات المتحققة داخل النص أحد المداخل الممكنة لإتقان قراءة تفحص على الانصات إلى النص، وكشف ما بينه على النحو الذي يفرضه هنري ميشونيك في عمله الانقلابي النظري والكتابي حيث يقول : «وهنا بغفور الفعالية الشعرية أن تلتقي بالفرضيات - القبلية يتعلق الأمر بتحليل صيغ التبدل في significance لأن قصيدة من القصائد ليست قصدا وليست وعيا ، هناك تراجع نظري بعد فاليري valéry، يتمثل في ربط الذات بهذا الزوج البسيكولوجي والأخلاقي : أي الوحدة. »^(١١) ومن ثم فإن القصيدة لا تعرف أكثر ولا تلقن معرفة، كما أنها، بلا ريب ، لا تعلم ولكنها تشير، تشغل غير العلوم، ليست في الهامش أو في الخارج. إن وعيها هي أن تكون هنا. وبالتالي فإن حزبها وحزب النقد أيضا هو الإيحاء الذي يعد سياسة لها»^(١٢).

ولا غرو أن يكون هذا الدخل النصي منفصلا على السلاسل والخارج حيث يمكننا تلصق الانساق النصية من جهة أولى، كما يوفر لنا، من جهة ثانية ، مادة ضرورية لوضع النص في سياقه

إن ما يمثل فارقا بين هذا الميثاق الجديد والميثاق الشعري القديم هو أنه يقوم على أساس رفض وهدم الاحتذاء والسمر على هدى السابق، بل يقوم على أساس الصدق وحرارة التجربة الذاتية المنصهرة في الجماعة. لهذا فإن التماثل لا يقوم إلا على أساس الاعتقاد بشرط الحرية والتحرير لا على أساس محاكاة الكيفية التي تم بها التحرير. وبهذا يمكن أن تدحض كل مزاعم من يقول بأن التجارب الشعرية العربية الحديثة استنسخ لثيلاتها في الآداب الأجنبية. ولعل التحديد القضائي يؤكد ، في نفس الوقت خصوصية وعالية التجربة، إذ أن شيطان الشعر لم يعد هلاميا غير معين لا تحيط به الأبصار، بل أصبح محسوسا مرثيا حاضرا ممثلا في التجربة الحياتية والإبداعية كفعل وفعالية، إنها ممارسة ونشاط تشير إلى حضور الإنسان ومن ثم فإن الشعر ليس وحيا إنما هو خلاصة لتجربة إنسانية يقدر ما ترتبط بالحدس تفارقه، وبالدرجة التي تدوب في معترك الحياة ترنو إلى تغيير مكوناتها.

وفي أفق الحرية والتطلع إلى الآتي ترسم قصيدة «الدارة السوداء» طبيعة العلاقة التي تربط الذات بالمكان. ولا بأس من أن نتتبع الصفات والأسماء التي تتشكل من التحامها الذاتي وكذلك الأسماء والصفات التي تؤثت المكان الذي هو حتمي لأنه حضن الولادة والنشأة. ولا يتأخر العنوان عن رسم المعالم المساوية لهذا الفضاء «الدارة السوداء» بكل ما يختزله القلام من ثبات وجود وموت ، بل إنه مقرة نبئت قبور موتاهما قصارت هياكل من عظام تجوب المسارح والطرق إذ لا هنو للسلبية والعمدية، سوى الدفن والإقباط.

دارت السوداء ملأى بعظام

عافها نور النهار،

من يواربها التراب؟

ص ١٩٩

أما الذات فإنها تشكو من الوحدة والعزلة التي لم تحولها إلانا لتصبح ينبوعا لافتقاس البكرات ، إما لانفصالها بما هو عابر آني، وإما لغياب رفقاء الدرب في هذا الخضم الهائل من مراكب السقوط والانحمار ، علما بأن الذات عن وعي أو لاوعي ، تستحضر مكانا جليظا أو تجريبييا وقفت فعلا على مظاهر جماله وعبقريته. وفي هذه الحالة لا منام من الهم، وهو انطواء يوجب في النفس مشاعر السخط والكراهية والعزوف عن ضروب المتعة في الكون المحيط إحساس بثبت النظر في البؤس السوداء القائمة ، ويساير الذات فتصير أسيرة اللوعة والصرة والغاب. ويتنامى هذا المظهر الانكساري ليصل مرتبة «اللغة» والوسم على هذا النحو، ينقل اللغة من الحس إلى الغيب، ومن المعلوم إلى المجهول. وهذا يعكس دون شك ما يفعله الاعتقاد خفية في جسد النص. وتغني الصفات السالفة والأحوال الممكنة. الوحدة الهم – اللغة إلى الحالة الانتكاسية الخوف : أي توجس السقوط والفتش قبل مباشرة الفعل ، وانشغال بتجنب الخطر التوهم والقناعة

التاريخي، وحواراته مع التراث الديني واللغة ومع الثقافة والحضارة المعاصرة.

إن الشرخ الغائر، والهوة التي لاقرار لها بين الذات والعناصر التي تؤثث الفضاء من إنسان وجماد، تروسم قسعاتها وتفاصيل خيوطها قصيدة، البئر المهجورة، مستعمرة مرة ثانية الرمزية الدينية. إبراهيم - يوسف، ويحسد أن نسجل في البداية أن النسق البنائي في القصيدة، يحدث انقلاباً في التلقي حيث يصرف الذهن عما يمكن أن ينصرف إليه من هروب الذات من المكان واختيار العزلة والانطواء حين يصل الجسد بالتراب: مادته الأصلية، وينفذ به إلى الأغوار للارتواء من ينابيع البداية: البئر. وبغض النظر عن الإيهامات الجنسية لفعل الاختراق هذا فإن وجود البئر في هذه الصحراء بشعر خير وبركة، يقوي هذا التناقض العميق بين النص - القدس وبين القصيدة تناقض تتصهر في شيايا تفاصيل أحداث القصة الأصلية. ولنتبين حدود هذا التناقض، نستحضر التقابل الضمني بين إبراهيم / النبي: خليل الله، وإبراهيم المضحى: خليل الشاعر. وتوجه جدلية العلاقات بين العناصر البنائية في القصيدة حركتان أساسيتان: الحركة الأولى تتمثل في صورة إبراهيم قبل التضحية، والحركة الثانية صورته بعد التضحية، وما يترتب عن ذلك من تحول في الرؤى الجمعية التي تتحول من اللامبالاة والانكار إلى الدهشة والانبهار، فحتى التضحية لم تخلصها من الأوهام، بل أودت بها إلى وعي زائف يلوذ بالاعقل: الجنون. ولعل تفاصيل هذه القصة فنية باستحضار مناظراتها في النص - القدس: المسيح - إبراهيم الخليل، غير أنها لا تثبت حتى تنفصل لما توثق أواخرها بالتجربة الحياتية.

إن الحركة الأولى، تنبني على أساس صيغ الرجاء والتمني «لم كان لي...» التي تتكرر خمس مرات متصلة في كل مرة بالتضحية والغداة:

- ١ - «لو كان لي أن أنشر الجبين
في سارية الضياء من جديد» ص ٢٠٣
- ٢ - «لو كان لي،
لو كان أن أموت أن أعيش من جديد» ص ٢٠٤
- ٣ - «لو كان لي أن أنشر الجبين
في سارية الضياء
لو كان لي البقاء» ص ٢٠٤ - ٢٠٥

وتدفعنا هذه الواقعة النصية، إلى القول بأن هذه الحركة تمثل إرادة الفعل، كما أن الذات، في غمرتها تخضع وتناظر بين حجم الفعل وما يترتب عنه. وبما أن الفعل أسمى يبلغ حد نكران الذات، وممارسة فعل الغداة لتطهير الأرض، الذي لم تلق منه الذات سوى

الوجود، والنكران، فإن آمال التغيير يجب أن تمس الجذور وتحل السائد من أصوله ولعل هذا هو فعل «طمر العظام» الذي أعلنت الذات في القصيدة السابقة عن عجزها على ممارستها؛ وها هي الآن، تقوم به، ولكن من خلال ما يمكن أن نعتبره معادلاً موضوعياً: إبراهيم. وهذا يفسر لنا، هذا التوق العام للهدم البناء الذي يبلغ مآله، فالمضحى لا يرضى بما دون النجوم كم قال شاعر العربية أبو الطيب:

إذا غامرت في ترف مروم

فلا تقع بها دون النجوم

لهذا وجدناه يأمل في قلب النورة الفصيلة

«تري يحول الغدير سيره كأن

تبرعم الغصون في الخريف أو ينعدق الشمر» ص ٢٠٢

وتحويل المعجزات من إظهارها الغيبي إلى الإطار الإنساني:

ويطلع النبات في الحجر؟

وليس هذا المطلب بأعز من طهر الذات، وتوقها إلى اختراق الموت - اللحظة العبورية لقلب المراتب وتحويل الإلهامات بين الأرض والسما:

السما	الأرض
☼	☼
☼	☼
الأرض	السما

وهذا هو الفارق الأساسي بين تضحية إبراهيم بابنه استجابة لأمر الله، وبين تضحية إبراهيم بنفسه في القصيدة لحو الظلم، وعلى هذا النحو، لا تحتفظ الذات من الآمال إلا بما يسعد الانسانية، وينشر المحبة والعدل بين الناس. ولا تنفك القصيدة تتخلص من النص - المقدس لترتمي في أحضانها مرة ثانية، متماهية مع المسيح مخلص البشرية، الذي اقترن في هذا التشكيل باستحضار الأسطورة لعلها تسعف في بناء أسس العدالة المنشودة. يوليس - أوديب... وكان القارئ مدعو إلى إعادة النظر في معايير تكوين واستواء القيم بما في ذلك مفهوم الخطيئة ومفهوم الرؤية والبصر.

أما الحركة الثانية، فانتقال خاطف من القول إلى الفعل وبناء متكامل لفضاء إثبات الذات، وتأكيد حضورها المتشظي، حيث يوضع إبراهيم في واجهة التصدي للأعداء ويبيد بلاء حسداً، في الوقت الذي تتراجع فيه الجموع، ويكون استشهاده عربوناً لسوء نفسه وغنى دواخله. لا يها من مفارقة منهشة!! هذا الذي ما عرف تقديرنا من قومه يهب نفسه للودعهم، وتلك مفارقة، لا ريب شائعة في الثقافة الشعرية العربية. وما تجربة الشفري المفرد، وعذرة المستعبد بعيدة ولا مجهولة.

٢ - وفي التراب قديمي،

وقديمي هياكل ومدن

ص ٢١١

وبين السماء والأرض مسافة تحفظ التفرد وتقاوم فيها الذات التشاب واللتطابق وإلا فما الفارق بين الجد والجدة والحفيد وفي هذا الوضع لا تقتل صورة الإنسان إلا بالعلاقة مع الموارد والكشف عن أصل الخطيئة وتطهراتها مكانها: السماء آدم وحواء - الأرض قابيل وهابيل: وزمانها: ما كان سابقا وما كان لاحقا وما سيكون محتملا سابقا ولاحقا ولا يغيب عنا، في هذا المقام، أن هذا التشكيل البنائي يخرق فيما يخرق البنيتات التخيلية الرومانسية ليبلور من تفاعلاتها نصا جديدا يبتهج بفضاءاتها فيما يؤسس فضاءات جديدة تتناافز في إطارها رمزية الخصب والنظرية التي اختلفت مغايرته وتعدلت مناهج: تجريبي وترجمة وبحثا وتأسيسا لتتوقف عند درجة الغزو المحققة مع شاعرنا وأصحاب أعضاء جماعة شعر. ولم تتحدد مسارات التجديد إلا بعد أسفار حقيقية وروحية لهذا تتنامى إغراءات الهجرة التي ترسم حدودها بدقة فائقة، فمن جهة يتقاطع الكون التخيلي مع الأجواء التراثية العربية لرحلات السندباد من خلال استعادة الأسفار البحرية والسمات السحرية:

١ - إذًاك نصعد المراكب الحاملة

الزجاج والصنوبر الحاملة الحزير

والخفوف من بلادنا، الحاملة الثمر ص ٢٢٣.

ومن جهة أخرى يحصل اللقاء مع الاسطورة البابلية عشتروت، أدونيس، رجل قصد إعادة إحياء الطقوس الدينية المقرونة بالاحتفالات الاستعدادية التي تسبق السفر. ومن هذه البؤرة يبنّي إشعاع مركزي يلقي بأنواره في عدة اتجاهات بمقدورها أن نعتبرها مسوغات كي نتقدم باقتراحات تأويلية نذكر منها أن الرحلة تقارن طبيعتها الحيزية لتخلق بالمسحة الزمنية حيث إن الكون الزمني في النظام النصي، وفي إطار تشكيلاته الجديدة وتفاعلاته مع باقي العناصر، يجعل من اللحظة البدئية أسس لبناء رؤيا إبداعية وتتظيرية جديدة، ومن هذا المنظور، فإن استحضار الآلهة البابلية تركيبة للاحداثيات التنظيرية، وإغناء لا بد منه للنص الشعري بالاتفاقات على الأكوام التخيلية الجديدة التي تخلقها الأسطورة، وما يترتب عن هذا الصهر الكيميائي من

وفي هذا السياق الاختلافي تتلاصق قصيدة «الجنور» المسائل الوجودية الشائكة، مختزقة الطبقات الباطنية، لتبلّغ الحقيقة لا باعتبارها يقينا، ولكن باعتبارها تساقلا مستعرا. ومن ثم تطرق ما يحير ويقلق وينقض ويهدم متحسسا ما يؤسس حضور الكائن في الزمان والمكان وخارجهما، ونسق الروابط التي تصله بنفسه وبغيره معتمداً كان أو غير متعين. وليست طبيعة الأسطة المطروقة مشكلة حسب إرادة قبلية إنما هي مسارات حلزونية تملؤها سلطة الكلام المتكلم، كما يؤكّد مارتن هايدغر Martin Heidgger، إن البؤرة المشعة في هذا البناء تتجسد في «الأرض، مكان الإقامة الحاضر الغائب لأن حركية الظهور والخفاء تشتغل في كل الاتجاهات. أسفل: يباغض الأرض أعلى فوق سطح الأرض - سماء عموديا وشاقوليا. ومن الطبيعي، بالنظر إلى هذه الكشافة اللاحقة التي تتبطل العناصر إعادة تشكيلها في صور مختلفة: الجنور - الشجر - الأوراق - الثمار.

النهر - الماء - الأرض.

الجسد - الموت - الحياة - القدم.

إن منزلة الإنسان لا يمكن إدراك ماهيتها إلا بوضعها في سياقها القبلي والبعدي. وبما أن النظر منصّب على الإنسان الشرقي فإن ادعاهي التام، وحالة السقوط الحاضرة تستدعي التفكير فيما كان وما سيكون. وإذا كانت الأرض يبابا فإن البذور والجنود التي تشهد على فترات الخصب والخضرة وارتقاع الأغصان عالية تطاول عنان السماء مازالت باسقة يانعة في الذاكرة والوجدان. وهل يمحى التاريخ والذاكرة ما كان في هذه الأرض المقدسة: مهد الحضارات والأديان من جلائل الأحداث وعظيم الأمور. ألم تتحقق فوق هذه الأرض المعطاء إنسانية الإنسان. ولكن ما دهى الآن هذه الأمة فذك حصونها ووارى طلائع رياداتها. والأمر أن هذه السنوات العجاف تحولت إلى أبد، وكان دورة الزمن قد توقفت في هذا المئات:

١ - وحيثما التفت صور

حفرها الزمان، لا تزول ص ٢٠٩

لا شيء هاهنا يزول:

٢ - عجلة تدور والزمان واحد،

إن الإقامة الجوهرية مطلب وجودي به وفيه تمارس التحولات، ويحقق القرب والبعد، كما تعق بسلطته الإرادة، إنما لا نبجل الحميمي إلا لتحرر منها، ولهنا تلقى في «الملايين»، نطل معقنين مكينين بالإرادة واللاإرادة.

١ - رجلا في الفضاء والفضاء هارب، ص ٢١١

وليس لي جناح

الأخر والواقع، وبالتالي التخبط في اللاجدوى والعبث بلا الانتهاء والموت المجاني. وإذا كانت هذه المحاولة لا مناص منها، فإن تجريب المحاولة الثانية التي قد تكون انقطاعاً أو استمراراً لرحلة الاختراق والغزو. ونعني بها تجربة الصوت الدفين في الدواخل الذي يتقوى إلى الآخر، وفي الرحلتين احتفاء وابتهاج بالمغامرة مشفوع بالخوف والحيلة والتوحيش.

البيئة الايقاعية في ديوان البئر المهجورة

لا بد من الإشارة إلى البداية إلى أننا حصرن الدوال الايقاعية في علامات الترقيم، والوقفة والقافية والانساق الوزنية. علماً بأن الايقاع يتجاوزها إلى غيرها من الدوال، لأن المقام لا يسمح بذلك من جهة، ولأن عملية وصف هذه الدوال مدخل لا بد منه للتعرف على مكونات الايقاع الأخرى من جهة ثانية.

١ - علامات الترقيم

نقدم فيما يلي الجدول التوضيحي التالي الذي ينسب فيه نتائج العملية الإحصائية لهذه العلامات:

عنوان القصيدة	مجموع الأبيات	القطعة	الفاصلة	الاستهتام	التعجب	نقطتا التفسير	نقط الحذف
إلى إيزابلا	١٢	١١/١٦٦	٨/٣٢٢	١٢/٣٦٢	١٢/٣٦٢	١/٣٥٤	
الدارة السوداء	٤٤	١٢/٣٦٢	٢٢/٣٦٢	١٢/٣٦٢	١٢/٣٦٢	١/٣٥٤	
البئر المهجورة	٥٩	١٩/٣٦٢	٢٢/٣٦٢	١٢/٣٦٢	١٢/٣٦٢	١/٣٥٤	
الجزر	٩٩	٢٩/٣٦٢	٢٢/٣٦٢	١٢/٣٦٢	١٢/٣٦٢	١/٣٥٤	
مريم	٧٣	٢٦/٣٦٢	١٥/٣٦٢	١٢/٣٦٢	١٢/٣٦٢	١/٣٥٤	
فجر الأمل	٩٤	١٥/٣٦٢	٢٢/٣٦٢	١٢/٣٦٢	١٢/٣٦٢	١/٣٥٤	
الدمع	٥٩	١٥/٣٦٢	١٠/٣٦٢	١٢/٣٦٢	١٢/٣٦٢	١/٣٥٤	
الفسر	٢٢	٢٢/٣٦٢	٢٢/٣٦٢	١٢/٣٦٢	١٢/٣٦٢	١/٣٥٤	
العودة	٥٩	١٥/٣٦٢	٢٢/٣٦٢	١٢/٣٦٢	١٢/٣٦٢	١/٣٥٤	
المجموع	٥٤٢	٢٢/٣٦٢	٢٢/٣٦٢	١٢/٣٦٢	١٢/٣٦٢	١/٣٥٤	

إن ما نلاحظه من خلال هذه العملية الإحصائية، هو ارتفاع نسبة الأبيات الشعرية التي تنتهي بالنقطة، ثم تليها «الفاصلة» من حيث نسبة التواتر. لهذا سنحاول التعرف على طبيعة ودلالة توزيع العلامات، مركزيين على هاتين العلامتين.

١ - ١ - الفاصلة: إن الفاصلة تؤثر على البنية النظمية (التركيب النصي) لم يكتمل بعد مما يرسخ الانسياب والاسترسال بين الأبيات الشعرية، كما تؤثر على أن التعارض بين مقتضيات العروض ومقتضيات التركيب والدلالة قاضية، وتلك صفة من صفات اللغة الشعرية (١٢) إذ غالباً ما تتزامن الوقفة الوزنية مع البياض الدلالي أو الوقفة النظمية النسبية التي تؤثر عليها الفاصلة. حيث تتقابل في هذا المقام، وظيفتان متعارضتان: وظيفة الفصل ووظيفة الوصل. وتجدر الإشارة

تركيبات بنائية تجر مكتوبات اللغة، وتحقق في الكتابة ذلك الزواج المحتمل بين المحلية والعالمية. ويحسن أن نشير إلى أن الذات في الخطاب تراهن على الآخر / القرنين الذي يحمل نفس الهموم، ويتوق إلى الانعتاق وخوض غمار الرحلة البحرية. وفي نسبة البحر إلى الجماع، دون شك أسمى تعزيزاً لرغبة التوحد وتجذير الصلات الحميمة

نهنف يا بحرنا الخبيب يا

القريب كالجفون من عيوننا ص ٢٢٢

ويناطر لحظة اللقاء التوراتية لحظة تقبضة ظلامية هي لحظة الفصل: منها يتم الاختراق والغزو. وفي هذا الأفق نتمسك بإرادة أفراد الآخر / الجماع التي أثرت القعود والنوم والهجير والضجر... وفي هذا المقام، ترسم في عوالم القراءة الشعرية الصور التمثيلية الدينية عن اللغة المهاجرة واللغة الكافرة أو بين اللغة المجاهدة الفاتحة واللغة القاعدة المتخلفة. إلا أن الأمر، في هذا الوطن، لا يتعلق بحقيقة دينية، ولكن برؤى شعرية تراهن على السفر والمغامرة وغزو أقاليم كتابية وحياتية جديدة

وتزعم الأضراس في القفار مدناً،

حروف نور تكتب السير

وغلاً العيون بالنظر ص ٢٢٢ - ٢٢٣.

وفي السفر الواقعي الشعري يعول على الآلهة لمباركة المسعى. وفي إطار النقاط اللحظات العابرة، تتسج خيوط واصلة تعيد إحياء الحضارة القديمة لتأكيد شرعية الانتماء للحضارة الإنسانية الحديثة، واكتشاف الأصل / النواة الحضارية التي تمنح الذات والجماعة حق الانتماء إلى فلك الحداثة، ولأقاليم الخصب. لهذا تصبح الاحتفالات الشعائرية زادا معرفياً وروحياً لشما ما يقوي عزيمة المسافرين، ويزكي في دواخله حوافز المغامرة.

إن عنف الصدام، وإمتداد الشروخ بين الذات والمجتمع يضاعف أحاسيس العزلة والغربة خصوصاً عندما تتلاحق للمشاهد الرسمية سواء تلك التي تصور الذات جماعة متقدمة نافذة على كل القيم والسلط، حائرة قلقة لم تتبين معالم الطريق آلام وجروح غائرة هي علامات الرض الكاسح، مع تلك المشاهد البشعة التي تستحيل فيها الأطراف والوجوه إلى أشكال وصور ممسوخة ملعونة.

قد تحتمي الذات بالذات في الخضم الجارف، فتنتفض إلى الأغوار لاستكناه أعماق النفس وخباياها، غير أنها وكيفما كانت درجة الاختراق، فإن الراثي لن يصل إلا إلى المشارف والتخوم، لأن الاستغراق في التخيل يعني الإطلاق الذي لا رجعة فيه مع

الحديث اليومي، احتذت بالدعوات التي ما فتىء رواد الحداث الشعرية الانجليز، وفي مقدمتهم شاعر الأرض الخراب : ت. س. إليوت، وإيزرا باوند، ينادون بإنجازها.

قوانين الوقفة

نقدم فيما يلي جدولاً لإحصائياً للوقفات الشعرية، من منظمة حسب القصاصد الشعرية التي يتكون منها هذا الديوان الشعري

عنوان القصيدة	عدد الأبيات	الوقفة الثلاثية	الوقفة العروضية	البياض
الى إيزرا باوند	١٢	٨٠٠		
الدائرة السوداء	٤٤	٢٧٢٧	٩٠٩٠	٩٠٩٠
البئر المهجورة	٥١	٢٣٥٢	٩٠٩٠	٩٠٨٠
الجنود	٩٩	٢٩٢٩	٩٠٩٠	٩٠٩٠
mementomori	٧٢	٣٥٦١	٥٨٩٠	٤٠٩٠
الحوار الأزلي	٩٤	٢٤٤٦	٨٢٩٧	١٨٠٨
الدعاء	٦٩	١١٥٩	٦٢٣١	٣٧٦٨
السفر	٥٠	٣٢	٧٦	١٢
العودة	٥١	١٧٦٤	٨٨٢٣	١١٧٦

١ - الوقفة الثلاثية:

تتراوح النسبة المئوية لهذا النوع من الوقفات في ديوان «البئر المهجورة» ما بين ١١٥٩ / ١ في قصيدة الدعاء، و ٣٥٦١ / في قصيدة mementomori، وهذه النسبة أضعف إذا ما قارناها بالوقفة العروضية ويبدو لي من خلال النظر في القصاصد أن الوظيفة المركزية للوقفة الثلاثية: أي إعلان اكتمال البيت الشعري من الناحية العروضية والنظمية والدلالية قد توارت بفعل السياقات النصية الجديدة حيث لا نجد هذا النوع من الوقفات الا في نهاية المقاطع، ومن هنا فإنها لم تعد تدل على استقلالية البيت الشعري، بل أصبحت تدل على استقلالية المقطع الشعري، وقد يكون ذلك هو السبب الذي دفع بعض النقاد العرب الى تسمية المقطع - الشعري بالجملة الشعرية، وإذا حصل أن وجدنا الوقفة الثلاثية داخل المقطع فإن نسبتها ضئيلة كما أن ارتكانها أضعف.

٢ - الوقفة العروضية:

إن نسبة الوقفة العروضية في قصائد هذا الديوان - الشعري جد مرتفعة تتراوح ما بين: ٥٨٩٠ / في قصيدة mementomori و ١٠٠ / في قصيدة «إيزرا باوند» ولاشك أن هذه النسبة المرتفعة، توضح هيمنة هذه الوقفة على باقي الوقفات، وهي مؤشر دال على المراحل الأولى من التجديد الشعري، حيث إن موسيقية البيت - الشعري ما تزال تحافظ على جرسها

إلى أن هذه الظاهرة اللغوية لا تنحصر من الناحية الموقعية على أواخر الأبيات الشعرية بل تحصل في غير ذلك من المواقع. في بداية ما داخل الأبيات الشعرية. وهذا ما يتضح أكثر عند معالجة باقي الدوال البنيانية.

٢ - النقطة:

إن وظائف «النقطة» داخل النص الشعري / موضوع القراءة مختلفة متنوعة، ففضلا عن وظيفتها المعتادة في المفظو غير الشعري: أي التأكيد على تمام المعنى وإفادته، تشع الى نهاية المقاطع الشعرية، سواء تلك التي تتمايز من خلال البياض: إيزرا باوند - الدائرة السوداء - البئر المهجورة - الجنود - mementomori - الدعاء - السفر - العودة: أو التي تتمايز مقاطعها من خلال الأرقام وهي قصيدة واحدة الحوار الأزلي، وإن كان المقطع الأول لم يحمل رقماً كغيره من المقاطع الشعرية، كما جاء في الطبعة الثانية (١٩٧٩) لأعمال الشاعر الكاملة.

وتحسن الإشارة الى أن علامتي الاستفهام والتعجب تتصافران مع النقطة لإداه هذه الوظائف المتعددة. ومن المفيد أيضاً أن نشير إلى أن النقطة غالباً ما تسم الأبيات الشعرية التي تنتهي بالوقفة الثلاثية أي التقاء الوقفة العروضية التي تعلن انتهاء الوزن واكتماله، والوقفة النظمية أي استيفاء البنية جميع عناصرها النحوية والوقفة الدلالية أي تمام المعنى وإفادته البيت الشعري.

إن ديوان «البئر المهجورة» يتكون من تسع قصائد شعرية هي على التوالي، الى إيزرا باوند - الدائرة السوداء - البئر المهجورة - الجنود - mementomori الحوار الأزلي - الدعاء - السفر - العودة. ويتراوح عدد الأبيات الشعرية التي تتكون منها هذه القصائد ما بين ستة أبيات شعرية الى إيزرا باوند، وتسعة وتسعين بيتاً شعرياً: الجنود. تنتهي جميع أبيات القصيدة الأولى بعلامة من علامات الترقيم، أما القصيدة الثانية فتنتهي ٦٧ بيتاً شعرياً منها بعلامة من علامات الترقيم. وتمثل «النقطة» بالنظر الى مجموع قصائد الديوان ٢٢٠٥٧٪ وهي أعلى نسبة إذا ما قارناها بغيرها من علامات الترقيم، تليها الفاصلة بنسبة ٢٢.٨٢٪ ثم تعقبها علامة الاستفهام بنسبة ١٦.٨١٪، وعلامة التقسيم، والتعجب ونقط الحذف.

ويمكننا من خلال هذا الوصف أن نتبين حرص الشاعر على تمييز أجزاء ومقاطع الكلام، كما هو الشأن بالنسبة لوظائف علامات الترقيم في النص، كما أن هذه الوظائف، ومن خلال تقاطعها مع باقي العناصر المكونة للنص الشعري، تتفارق طبيعتها لتكتسب مسحة جديدة تنطبع بخصائص الجبس الذي تقوم ببنائه مع المحافظة على رهان تقريب لغة الشعر من لغة

الخارجي من خلال الاستقلال الوزني ، وكانى بالشاعر الحاذق يداعب الأذن حتى إذا هي ارتاحت للجرس الخارجى استساعت الالتحام النظمي والدلالي الذي يوحد الأبيات الشعرية المكونة للمقنع.

٣- وقفة البياض :

إذا جمعنا نسبة الوقفة الثلاثية والوقفة العروضية ، لا يصعب أن نسجل النسبة جد الضعيفة التي تمثلها وقفة البياض حيث لا تتجاوز ١٠٪ في القصائد التالية الدارة السوداء - البئر المهجورة - الجذور - أما قصيدة mementomori فيتجاوز التواتر فيها ١٠,٩٪. وهذا إيمان في تكسير الوقفات ، وتكثيف النص مع الشجنات الشعرية والوجدانية ، ولا بد من التأكيد على أن النص الشعري لا يكتسب خصوصيته وأصالته إلا من خلال التحام هذه الوقفات ، أما ما نستنتج من العمل الوصفي فذا أهمية بالغة تتمثل في أن الوقفة العروضية هي العنصر البنائي المبرز على حساب باقي العناصر

القافية .

إن الملاحظة الأولية التي يمكن أن نسجلها هي المتمثلة في غياب نظام القافية ، المعتادة أي الموحدة ، ونقدم فيما يلي خطاطات تمثيلية ، نكتفي فيها بالآبيات الاستهلالية تجنباً للإطالة :

١- إلى إزرا باوند

١- الآبيات الشعرية ٢-٣-٤ ٥ ١٠ ١٢ ...

١ ١ ١ ١ ١ ١
ب ا ج ج ج ج

٢- نظام القافية

٢- الدارة السوداء :

١- ٨-١٠-١١-١٣-١٤-١٥-١٧

١ ١ ١ ١ ١ ١
ب ا ج ج ج ج

٣- البئر المهجورة :

١- ٥-٧-١١-١٢-١٤-١٥

١ ١ ١ ١ ١ ١
ب ا ج ب ب ج ا

٤- الجذور

١- ٥-٦-١٠-١١-١٥-١٦

١ ١ ١ ١ ١ ١
ب ا ب ب ب د

٥- mementomori :

١- ٣... ٦... ٩... ١٢... ١٤... ٢٠...

١ ١ ١ ١ ١ ١
ب ا ج ب ا ب

٦- الحوار الأزلي :

١- ٤... ٧... ١٦... ٢٠... ٢٤

١ ١ ١ ١ ١
ب ا ب ا ب

٧- الدعاء

١- ٤... ٥... ٦... ٨... ٩...

١ ١ ١ ١ ١ ١
ب ا ج ب ب ا

٨- السفر

١- ٢... ٤... ٥... ٧... ٨... ٩... ١١...

١ ١ ١ ١ ١ ١
ب ا ب ا ب ا

٩- العودة

١- ٢... ٤... ٥... ٨... ٩... ١٢... ١٥...

١ ١ ١ ١ ١ ١
ب ا ج ج ب ا د

إن توزيع القوافي ، كما يبدو من خلال هذه الترسيقات ، مختلف عما درج عليه في البناء التناظري ، وإذا لم يكن التخلص من القافية نهائياً ، فإن ما نلاحظه من تشكيل جديد يفرغ هذا العنصر البنائي من ممولته الموسيقية الرتيبة التي تعصت «الأذن التقليدية» على الالتذات بضجيجها وجعجعتها محققة تحرراً من الصفة الإلزامية التكرارية كما يبين لنا ، هذا الحضور المتقطع للقافية بين آيات متباعدة الحاجة الارتكازية إلى هذا المكون البنائي ، ومن هنا فإن النظام القافوي المهيمن هو نظام القوافي المختلطة ، وهذا مسلك يكسر التكرار والرتابية ، وعلى الرغم من كون هذا التوزيع حراً ، لا يخضع إلا لنفوذ الشعور والشحنة النفسية ، فإن تناوب بعض القوافي بين بعض الآبيات الشعرية ، يجعلنا ندرك الخيوط الرفيعة التي تشد هذا النوع من التجريب بالذاكرة القديمة والحديثة على حد سواء : نمثل لذلك على سبيل المثال بقصيدة «الدارة السوداء» الآبيات الشعرية (١٣-١٤-١٥) و (٢٩-٣٠) ، و (٢١-٢٢-٢٣).

وتجدر الإشارة إلى أن هذا الحضور النسبي للقافية لا يخفي الحرص على الاستغناء عن القافية في صورتها الموحدة وهذا الاجراء الاستبدالي يدفعنا إلى التساؤل عن المكونات الجديدة الموظفة ، ولعل ما نسجله في البداية هو تنوع العناصر بغية ضمان الثراء والغنى الإقاعي حتى لا يستشعر السامع القاري الفراغ الناجم عن الاستغناء الحاصل ، نذكر من بينها .

١- تكرير المركب الفعلي في بداية ونهاية البيت الشعري .

١- ١ مضي يحمل قلباً ضاحكاً للنور ، للدفء ، مضي ص ٢١٤

١- ٢ قبل نهر دافق (٧) قبل سكنون....

٢ - تكرير المركب الفعلي داخل البيت الشعري أو من بيت لآخر:

١ - يا إلهي حينها مات ألم
يشفع به حسن؟ ألم يشفع
به سعي إلى الأسمى؟ ص: ٢١٤.

٢ - مضى يحمل قلبا ضاحكا للنور للدفء، مضى
يرفع زندا، يضرب الأرض بكلتا قدميه
يصغم الريح على خديه يجري. ص: ٢١٤

٣ - تكرير الترابط التام

١ - ٢ ولكم شيد، كم هدم، كم
ثار على الشيء إذا ضن إذا
جف، إذا هض جناحاه.

وكم تاق إلى الفعل، فأعلى
هرما، أو أنزل الله على الأرض. ص: ٢١٥

٢ - ٣ كانت الأرض شتاء.

كان موج البحر يرتد
عن الشط عياء

كان جوع وصقيع.

كان في المرعى ذئاب. ص: ٢١٨.

٤ - تكرير البيت - الشعري برمته.

١ - ٤ به سعي إلى الأسمى ص: ٢١٤

بل، سعي إلى الأسمى ص: ٢١٥

٢ - ٤ ولكم كان يصلي ص: ٢١٨/٢١٧

وتسمح لنا هذه العينة النصية أن نتعرف عن كسب على
الجهد الذي يتطلبه التجريب، لأن ما يستلزمه التنوع والاختلاف
يفوق بلا ريب ما تقتضيه الوحدة والانتلاف، بل يجعلها أكثر
فعالية مما كانت عليه سابقا، وهذا ما يتضح من خلال البنيات
النصية المتمثلة في: التوازي والتكرير والبنية - الصامتية
الصامتية كما هو الشأن فيما يلي

١ - وأقدامي حديد، وعلى دربي حديد، ص: ٢١٧

٢ - خلني أمشي على الماء قليلا.

٣ - بعد حين يفتر أخي

وظلي يستطيل.

ص: ٢١٧

هوذا الريح تعريني تعري

جسدي، تلهب روحي

صراخي في الغربة، أه.

ص: ٢١٧

وفي قصيدة «الحوار الأزلي» تتم الاستعانة بالقفائية في نهاية
المقاطع الشعرية (الشمس - الناس) كما تعوض عند غيابها
بتكرير الترابط التام ممثلا في الغالب بأسلوب الاستفهام الذي

يقتضيه نسج القصيدة التي أراد لها الشاعر أن تكون على شكل
حوار لا كسائر الحوارات وفيها تشغل الدوال التالية

١ - الترجيع: ملان جسمي الغض ومازلن ص: ٢٢١

٢ - تكرير البنية المنظمة: وإما عضوا الجوع فهناك المن والسلوى،
وإما صرت عريانا

فخذ من ورق التين رداء ص: ٢٢١

إلى البحر. وفي الأفق جناحا طائر

حطا على جمجمة الليل.

وفيه نجمة سمراء تروي قصة

المزود للرائح والغادي، وفي السير، ص: ٢٢٢

الوحدات والأشكال الوزنية

نستفيد في مقاربتنا للبنيات الوزنية في ديوان «البشر
المهجورة» من المفاهيم والمصطلحات التي ابتدعتها الناقدة كمال

أبوديب في عمله التأسيسي في البنية الإيقاعية (١٤).

ونجمل في الجدول الموالي نتائج العملية الوصفية، مبينين
عنوان القصيدة وطبيعة الوحدات أو التشكيلات الوزنية التي

تتبنى عليها.

التشكيلات / الوحدات الوزنية				
عنوان القصيدة	علن - فا	فا - علن	فا - ما	ما - علن
إلى إيزرا ماوند	X			
الدائرة السوداء			X	
البشر المهجورة			X	
الحدود			X	
mememoror			X	
الحوار الأزلي				X
اللقاء				X
السفر				X
العودة				X

نخلص، بعد تأمل هذا الجدول، إلى الملاحظات التالية

- انبناء جميع القصائد الشعرية المكونة لهذا الديوان
الشعري على أساس الانتساق الوزنية، حيث يمكننا القول بأن
«معطى الوزن» اعتمد كخلفية إيقاعية، إلا أن ما يمثل فارقا مع
الممارسات السابقة هو الاشتغال الجديد لهذا المعطى. وهذا
الاختلاف قد يصل أحيانا إلى درجة إفراغه من صفته الجاهزة
القبليّة، لأن حرية التشكيل الجديدة تقوم مقام التكرار العددي
الالزامي. وتتيح لنا هذه الفرضية تلمس الابدالات الوزنية في
هذه الأبنية المقترحة، إن ما يلتفت انتباهنا، هو اعتماد الوحدات أو

التشكيلات الوزنية، حيث تتبنى قصيدة «ال إزرا باوند» على أساس الوحدة الوزنية «علن - فاء» المكونة لبحر المتقارب، وتنويعاتها «علان»، «علن - فاء» وغالباً ما تتموضع الوحدات الوزنية التنويعية في أواخر الأبيات الشعرية.

أما قصيدة «الدائرة السوداء» فتؤسس الوحدة الوزنية «فا - علن - فاء» المكونة لبحر الرمل، وتنويعاتها: «ف - علن - فاء» «فا - علن» نسقها الوزني.

وتتأسس قصيدة «البئر المهجورة» وزنياً، حسب المتتاليات الوزنية المتفاوتة للوحدة الوزنية «فا - فاء - علن» المكونة لبحر الرجز، وتنويعاتها «علن - علن» «علن - علن - فاء»، «فا - ف - علن»، «علن - فاء»، «علتن».

وعلى نفس المنوال يتشكل النسق الوزني في قصيدة «الجذور» بينما تستعيد قصيدة mementomani عبقرونها الانزياحي، الوحدة الوزنية «فا - علن» فاء وتنويعاتها التي سبق بناء قصيدة «الدائرة السوداء» وفقها، وفي قصيدة «الحوار الأزلي» تطالعا وحدة وزنية مغايرة بانية للنسق الوزني هي: «علن - فاء - فاء» المكونة لبحر الهزج، وتنويعاتها «علن - علن»، «عل - فاء - فاء». ويتمتع التجريب الوزني في قصيدة «الدعاء» باعتماد التشكيلية الوزنية التي تتكون من وحدتين هما: «فا - علن - فاء»، «فا - فاء - علن» المكونين للبحر الخفيف، وتنويعاتها: «ف - علن - فاء» «علن - فاء» وما يترتب عن تواليهما المختلف: أحاد ومثنى وثلاث، من تشكيلات جديدة، تهدم الانتظام عندما تتزامن السلسلة الوزنية مع وقفة البياض. وتتكسر الوحدة الوزنية «فا - فاء - علن» المكونة لبحر الرجز لتبني نسق قصيدي «السفر» و«العودة» الوزنيين.

وعلى هذا الأساس يقدمورنا القول بأن هذه الوحدة الوزنية تحتل مقام الصدارة في بناء الأنساق الوزنية لقصائد هذا الديوان الشعري بما أنها جامعة لأربع قصائد شعرية: «البئر المهجورة»، «الجذور»، «السفر»، و«العودة»، تليها الوحدة الوزنية «فا - علن - فاء» الجامعة بين قصيدتين هما: «الدائرة السوداء» و«mementomani».

خلاصة واقتراح

لقد اغتنى النص الشعري كما يتجلى من خلال الانصات للقصائد في ديوان «البئر المهجورة» بأكون تخيلية ما كان لينهل من ينابيعها لو ظل أسير التقليد والسائد. ومن ثم أصبح جديراً بمحاورة النص المقدس والأسطورة والتراث في اللغة والأدب وهو ما مكّنه من تقجير الأسلة الوجدية والتفكيكية، من خلالها يكسب للنسي والمافكر فيه حضوره، وثقله الذي

ناعت بكله أم وأجبال مازالت طوائف منها تسخط عن مآلها، وطوائف تتلذذ بأوهام نهضتها وتقدمها.

وفي هذا الأفق حاولنا تنزيل مشروع الحدأة الشعري، الذي أوقف الشاعر يوسف الخال حياته لرص لبناته، ورتق فتوقه، وما الجهد التخيلي والإيقاعي الذي كشف الوصف عن بعض معالقه سوى مؤشر دال على مفسر رصين في ذاكرة فردية وجماعية ستظل دائماً في حاجة إلى من يقبلها وأسا على عقب. ولن يتأتى ذلك إلا بإجادة الانصات إلى القصائد الشعرية، فالمسلك الوحيد، لا محالة لتحديد المتشابه والمختلف والسطحي والعميق هو مباشرة النصوص ذاتها ولاشك أن هذا الجهد التركيبي بالقرن الذي يقدم الاقتراحات النظرية والتقنية بتعميق أدوات وسائط النظر، بالقدر الذي يخدم النصوص وذلك بتجاوز المكرور منها وفتح آفاق جديدة لكتابة التجاوز والتخطي.

الهوامش والإحالات

- ١ - انظر غاسطون باشلار، فلسفة الاسم، المصفاة الجامعية الفرنسية، ١٩٤٠ ص ١ - ط ٢ (كوارج - ١٩٨٨).
- ٢ - هنري ميشونيك، القافية والحياة، مطابع فريدية، ١٩٨٩، ص ١٣
- ٣ - ورد هذا النعت في سياق أجوبة يوسف الخال عن أسئلة جورج طراد «في حديث لم ينشر بعد» مجلة الناقد، العدد الخامس والثلاثون، مايو ١٩٩١، ص ٤٦
- ٤ - كمال خير بك، حركة الحدأة في الشعر العربي المعاصر، دار الفكر للطباعة والنشر، قام بالترجمة لجنة من أسدقاء المؤلف، ط ٢ - ١٩٨٦، ص ٦٥
- ٥ - أدونيس، النظام والكلام، دار الآداب بيروت، ط ١، ١٩٩٣، ص ٢٠.
- ٦ - نفس المرجع، ص ٢٢
- ٧ - يوري تيخاتسوف، البيت الشعري نلسه قضايا البيت الشعري، قام بالترجمة من اللغة الروسية إلى الفرنسية مجموعة من الدارسين، ص ٤٤
- ٨ - نذكر من ذلك على سبيل التمثيل تجارب كل من أنسي الحاج، ومحمد الماغوط، وركون بولس وتوفيق صاينج، وسيف الرحبي ومحمد علي شمس الدين
- ٩ - هنري ميشونيك، القافية والحياة، مرجع سبق ذكره، ص ١٧
- ١٠ - يوسف الخال، الأعمال الشعرية الكاملة، دار العودة ط ٢ - ١٩٧٩
- ١١ - سنكتفي في الإحالات الشعرية للإحالة بتعيين رقم الصفحة.
- ١٢ - هنري ميشونيك، نقد الإيقاع، انطربولوجية تاريخية للغة مطابع فريدية، ١٩٨٢ - ص ٨١
- ١٣ - هنري ميشونيك القافية والحياة، مرجع سبق ذكره، ص ١٧
- ١٤ - انظر تفصيل هذه المسألة في كتاب: جان كورمين، بنية اللغة الشعرية، ترجمة محمد الوالي ومحمد القمري، دار شوبال للنشر - الدار البيضاء، ط ١ - ١٩٨٦.
- ١٥ - كمال أبو ديب، في البنية الإيقاعية للشعر العربي - دار العلم للناشرين، بيروت ط ٢ - ١٩٧٤.

قراءة تحليلية لرجعيات منهج النقد التاريخي

محسن الكندي *

مدخل

يعتبر منهج النقد التاريخي واحداً من المناهج النقدية المتعددة التي انبثقت على قواعد متينة، هي في حد ذاتها نتاج للفلسفات، وتيارات فكرية عرفتھا الإنسانية عبر مسيرتها الطويلة، ولعل ما تورخه أفلاطون وأرسطو من فلسفات معينة شغلت التفكير الإنساني هي تمثل الملامح الجذرية الأولى لهذه الفلسفات.

وكما هو معروف فإن انكاء هذين الناقدین على نعتین من التفكير هما: النمط المثالي والنمط الواقعي يبرهن على عملية التأثير الذي أنكباه للنقد عبر منهجيهما الاستدلالي، والاستقرائي. وهذان المنهجان تتنازعا الفكر النقدي في كل مذهب، فليس هناك فكر نقدي إلا ويؤول صراحة أو ضمناً إليهما.

وإذا جئنا لمنهجنا التاريخي - الذي نحن بصدد دراسته - نجد أن انبثاق هذا التفكير واضح فيه، من خلال معيارية النقد الذي يتضمنه، بوصفه معنياً بحركة الزمان، وما فيه من أيديولوجيات واقعية محسوسة. تنشق فلسفتها من الواقع المحض، الذي يتشابه مع رؤى المؤلف كما سئري.

ولكننا قبل ذلك لا بد أن نشير إلى معطيات هذه الدراسة المتضمنة رصد حركات التطور من خلال الوقوف على الجذور الأولى للنقد التاريخي، وذلك عبر شهوده الأول، ومدى تأثيره بالمنهج التاريخي الطبيعي الذي عززته آراء «سانت بوف»، و«تين»، و«برونتر». بالإضافة إلى أنماطه، وأسس، ومميزاته ثم محاولة اكتشافه تطبيقياً في نموذج مختار، هو كتاب: طه حسين تجديد ذكرى أبي العلاء المعري. ومناقشته نظرياً في نموذج لويس عوض.

* كاتب من سلطنة عمان

الجذور الأولى لمنهج النقد التاريخي :

لعل من الأهمية بمكان أن نشير إلى أن منهج البحث في تاريخ الأدب قبل ظهور الرومانسية، لا يتجاوز ذكر حياة المؤلف، وعلو خده ثم يسرد مؤلفاته، وذكر نماذج منها، وشرح بعض معانيها اللغوية والبلاغية، وقلمنا حاولوا إحلال المؤلف محله في عصره، فإذا تعرضوا لذلك ارتكبوا أخطاء عجيبة - كما يقول الدكتور غنيمي هلال^(١) - «كما فعل «فولتر» مثلاً حين وصف عصر «شكسبير» فأساء إليه، وهو قاصد وصف عبقريته بالنسبة لعصره. فوصف عصره المظلم المسود.

وكما نت أحكاماً أولئك النقاد في تلك الفترة مستمدة من القواعد العامة التقليدية، ولم يكن منهم من يربط بين حياة المؤلف وبيئته، وجنس، وطبقته، وانتاجه الأدبي. ليشرح ذلك الانتاج، ويبين خصائصه الفنية، وكيف تأثر بسابقيه، ثم مدى أثرهم فيه. وغيرها من خصائص المنهج التاريخي.

المنهج التاريخي في ظل الفلسفة التجريبية:

يمكن القول بأن مدرسة النقد التاريخي جاءت مستندة على الوضعية، وهي فلسفة جاءت معززة للفلسفة التجريبية. التي أتت بها «لوك»، و«هوبز»، والتي استبعدت كل تفكير لا يستند عناصره الأولى من الحس والتجربة، فرفضت القضايا الميتافيزيقية، واعتقدت بقضايا الحياة والمجتمع.

وكان من آثار سيطرة هذه الفلسفة التجريبية على الأدب. «أن نادى بعض مؤرخيه بوجوب تطبيق مناهجها، وقواعدها على الدراسات الأدبية. وحاول بعضهم أن يضع للآداب قوانين كقوانين الطبيعة. وبالعكس بعضهم في ذلك متناسياً أن الدراسات الأدبية لا يمكن أن تخضع للتجربة العلمية التجريبية»^(٢)

ولعل ذلك التفكير التجريبي هو نتاج البحث في التاريخ الأدبي عبر مضامين العلمية السائدة في القرن التاسع عشر.

والتي أفرزتها الوضعية المنطقية من نظريات كثيرة تأتي في مقدمتها: نظرية «دارون» الشهيرة، التي لاقت رواجاً منقطع النظير في ظل العصر. وتحدد بها إدراك النقاد للإنسان ككل. «إذ رآوا أن كل أديب (أمريء) معاصر هو نتيجة تكوين العالم له في مختلف العصور».

وهذه النظرة أيقظت النقاد في البحث عن كافة الأصول والنظم الاجتماعية والدينية والسياسية التي من شأنها أن تؤثر في الأديب (المبدع). ولهذا جاءت أحكامهم أحكاماً مبنية على تفسير الأدب تفسيراً علمياً مادياً محضاً.

نقاد الفلسفة التجريبية شهود المنهج التاريخي الأول:

لعل من أشهر النقاد الذين ظهر لديهم التوجه العلمي التجريبي في منهج دراستهم للأدب هم «ارنست دنيان» (١٨٢٣ - ١٨٩٢) وكذلك «سانت بوف» (١٨٠٤ - ١٨٦٩) و«تين» (١٨٢٨ - ١٨٩٣) و«بروننر» (١٨٤٩ - ١٩٠٦) ولقد مضى هؤلاء النقاد ينكرون التدقيق الأدبي والشخصي وكل ما يتصل بالذوق وأحكامه في مجال دراسة الأدب، وأخذوا يضمنون قوانين ثابتة للأدب، ثبات قوانين العلوم الطبيعية، قوانين تطبق على كل الأدباء، كما تطبق قوانين الطبيعة على كل العناصر والجزئيات^(٢).

وفي رأي هؤلاء النقاد «أن من أشد الأمور خطأ أن كل أديب كيان مستقل بذاته، إنما الأديب.. وكل آثاره وأعماله ثمرة قوانين حتمية عملت في القدم، وتعمل في الحاضر، وتظل تعمل في المستقبل وهو يصدر عنها صدوراً حتمياً لا مفر منه ولا خلاص، إذ تشكل، وتكيف حسب مشيئتها، وحسب ما تلميه عليه من جبر الزام».

ولعل هذه النظرة وطدت العلاقة المفهومية لخواص المنهج التاريخي. كمنهج له خواصه المتميزة كما ستعيها فيما بعد.

أ - سانت بوف: دوره في إرساء دعائم المنهج التاريخي:

يعتبر هذا الناقد من أوائل النقاد الذين ساهموا في دفع عجلة التطور بالنسبة للمنهج التاريخي متأثراً في ذلك باتجاهه العلمي التجريبي، الذي درس من خلاله الأدب. فكان يبيد في الانتاج الأدبي لا من حيث دلالاته على المجتمع فحسب، كما فعلت (مدام دي ستال)، ولكن من حيث دلالاته على مؤلفه، فكانت أحكامه في النقد أحكاماً منصبة على شخصيات المؤلفين.

ووظيفة النقد الأدبي عنده: هي النفاذ إلى ذات المؤلف، لتشف روحه من وراء عيائه بحيث يفهم قراؤه وهو بذلك يضع الناقد نفسه موضع الكاتب.

ولقد دعا «سانت بوف» في ظل منهجية نقده هذه إلى «دراسة الأدباء دراسة علمية تقوم على بحوث تصنيفية

لعلاقاتهم بأوطانهم، وأممهم، وعصورهم وأبائهم وأمهاتهم، وأسرهم، وتربيتهم، وأمزجتهم، وثقافتهم، وتكويناتهم المادية، الجسمية، وخواصهم النفسية والعقلية، وعلاقاتهم بأصدقائهم، ومعارفهم، والتعرف على كل ما يتصل بهم من عادات وأفكار، ومبادئ مع محاولة تبين فترات نجاحهم وإخفاقهم وجوانب ضعفهم، وكل ما اضطربوا فيه طوال حياتهم في الغدو والروح وفي الصباح والمساء^(١).

وإذا تم كشف ذلك كله في الأديب أمكن للمؤرخ أن يسلك منهجاً نقدياً يميز فيه بين الفردي والجماعي، ليصور في النهاية علاقاته ببنية النص، وتأثير الجماعة عليه من جانب آخر. وهذه الفكرة مألوفة فكرة الفصائل التي اعتمد عليها «بوف» في تقسيمه للأدباء والمبدعين.

ويتضح أن اتجاه سانت بوف المتأثر بالعلوم الطبيعية، شغله عن اكتشاف الجوانب التي من شأنها أن تجعل لكل أديب كياناً مستقلاً، تتيح له التميز والتفرد عن نظرائه في عصره وبيئته.

ب - تين: وثلاثية (الجنس، والبيئة، والزمن) وأثرها في المنهج التاريخي:

يكاد تين أكثر تأثيراً في المنهج التاريخي لدراسة الأدب. فهو من أوائل الذين استخدموه، إلا أن استخدامه له لا يختلف كثيراً عن أستاذه «سانت بوف»: إذ إنه يلتقي معه في اتجاهه العلمي التجريبي.

وهو يبنى نظرياته على مبدئين: أحدهما حتمية تأثير البحوث العلمية التجريبية في الأدب والفن، وهو مدين في ذلك للفلسفة (الوصفية) لعصره. والآخر مبدأ التأثير المتبادل بين العوامل الطبيعية والنفسية.

وقد تين يستند إلى المنهج التاريخي في دراسته للأدب من خلال: وصفه للأدب في مجموعة هي نتاج الفنان نفسه، والجماعة الفنية التي ينتمي إليها، والمجتمع الذي أنتجها. ويرى أن الأدب يفهم ويفسر من خلال عدة عناصر: هي في حد ذاتها ثلاثة التمييز التي تكونها العوامل النفسية والطبيعية للأدب: وهذه العناصر هي^(٣):

١- الجنس: ويقصد به: مجموع الاستعدادات الفطرية التي تميز مجموعة من الناس انحدروا من أصل واحد. وهذه الاستعدادات مرتبطة بالفرق المولودة في مزاج الفرد وتركيبه العضوي.

٢- البيئة: وهي العامل الثاني المؤثر في أدب أي أمة: ويقصد بها الوسط الجغرافي والمكاني الذي ينشأ فيه أفراد الأمة. نشوء يعدهم ليمارسوا حياة مشتركة في العادات

٣ - العصر أو الزمان : وهو الأحداث السياسية والاجتماعية التي تكون طابعاً عاماً يترك أثره على الأدب.

ج - «بروقير»:

وهو ثالث الثلاثة في الاتجاه العلمي التجريبي الذين تناولوا الأدب بمنظور تاريخي لكنه كان مكتسباً أكثر على نظرية دارون . التي من شأنها قسمت الأنواع الأدبية الى فصائل شبيهة بالفصائل الحيوانية.

ويرى «بروننير» تبعاً لذلك أن كل جنس أدبي له زمان خاص به يولد وفيه ينمو ويموت. فله حياة خاصة به على امتداد زمني ولهذا فهو يدرس هذا الجنس الأدبي من منظور علاقاته مع مختلف الأجناس . تبعاً لحركة الزمن الذي عاشه . وهذه العلاقات في رأيه تتوزع مفاهيمها التاريخية والفنية والعلمية^(٦).

هذه هي الجذور الأولى التاريخية التي استقى منها المنهج التاريخي معالمة . فصارت جزءاً من إطاره الموضوعي . وهي في حد ذاتها تقودنا الى مرحلة أخرى أكثر تطوراً ، وأكثر بلورة لمعايير هذا النقد .

تاريخية الأدب بين مفهومها العام والخاص ودورها في المنهج النقدي التاريخي:

منذ أن أعلن أستاذ الأدب الفرنسي «لانسون» بأن تاريخ الأدب جزء من الحضارة .. وأعين النقاد التاريخيين تنصب على رصد هذه الظاهرة ، ومحاولة التوفيق بين المنهج كخاصية نقدية . وبينه كخاصية توثيقية (تاريخية).

فالتاريخ الأدبي يحاول أن يصل الى الوقائع العامة ، وأن يميز الوقائع السدالة ثم يوضح العلاقة بين الوقائع العامة والوقائع الدالة .

ومن هذا المنظور يرى «لانسون» أن منهجه هو في صميمه المنهج التاريخي . ذلك ما يرمته أثناء دراسته للأدب الفرنسي الذي يراه كمنظور للمعالم القومية الفرنسية التي تنصب في بوتقتها كل التيارات الفكرية ، والمشاريع ، والأحداث السياسية والاجتماعية أو غيرها^(٧).

وإذا كانت هذه النظرة أحدثت معبر التشابك بين التاريخ الأدبي والمنهج التاريخي فإن فرضها يمكن استنباطه من خلال مفهومي تاريخ الأدب : العام والخاص .

فالعام : هو أن ننظر الى الفرد (الأديب) في علاقاته بالتطور البشري ، وإلى الأدب في علاقاته بالتطور السياسي والاجتماعي والديني.

وعليه فالنقاد الذي يتعاطى تاريخ الأدب من هذه الناحية عليه أن يؤرخ للحياة العقلية والشعورية في الأمة تاريخياً عاماً . ولعل من أرخ للأدب في هذا الجانب «بروكلمان» في كتاب «تاريخ الأدب العربي» ونسج على مواله «جورجي زيدان» في تاريخ آداب اللغة العربية . وتبعه عمر فروخ . وغيرهم فقد قام الأول «باحصاء أدباء العرب احصاء دقيقاً علمائهم ، وفلاستفهم . مع ذكر آثارهم المطبوعة والمخطوطة ، وما كتب عنهم قديماً وحديثاً . كذلك مكانتهم في الفن والعلم ، وما قدموه من علم . مع نبذة عن كل فن وعلم ، ومدى ما حدث له من تطور وراقي» .

أما الخاص : فيقف بتاريخه عند الشعراء والكتاب مفصلاً الحديث في شخصياتهم الأدبية وما أثر فيها من مؤثرات اجتماعية واقتصادية ، وسياسية ، ودينية متوسعا في بيان الاتجاهات والمذاهب الأدبية التي شاعت في كل عصر .

وفي هذا المعنى يخوض الناقد التاريخي في تقسيمات الأدب تبعاً لحركة العصور . ويحمل هذا المعنى في علاقته بالعمال السياسي . لهذا ظهرت تقسيمات العصور في هذا المنهج ولعلنا نلمح مظاهر ذلك في كتابات الدكتور شوقي ضيف^(٨) ، والدكتور أحمد أمين^(٩) وغيرهما من مؤرخي الأدب العربي في مراحل المختلفة .

المنهج التاريخي عصاراة تلك البذور الأولى للمحاولات النقدية:

من ذلك كله نستخلص أن المنهج التاريخي : يقوم على دراسة الظروف السياسية والاجتماعية والثقافية للصر الذي ينتمي اليه الأدب . ويتخذ منها وسيلة أو طريقاً لفهم الأدب . وتقسيم خصائصه واستجلاء كوامنه ، وغوامضه ، لأن اتباع هذا المنهج — كما رأينا — يؤمنون بأن الأديب ابن بيئته وزمانه والأدب نتاج ظروف سياسية واجتماعية يتأثر بها ويؤثر فيها .

ويعني المنهج التاريخي أساساً بدراسة العوامل المؤثرة في الأدب ، بعبارة أخرى أن : الطابع التاريخي والسياسي والاجتماعي لازم لفهم الأدب وتفسيره . لذا «لا يكون الأديب (البديع) عبقرياً لو تقدم عصره أو تأخر عنه ما دامت عوامل البيئة قد وجهته ، وأفرزته الى هذه الوجهة»^(١٠).

أسس المنهج التاريخي:

يجعل النقاد التاريخيون العمل الأدبي «واقعة» فهم يقفون منه موقف القارئ له ، ويصدرون في ذلك عدة أسس أهمها :

١ - أسس ثابتة : وتتلخص في أن وراء ذلك العمل مؤلفاً محكوماً بالجنس والبيئة والعصر .

٢ - أسس متغيرة : ويأتي في مقدمتها المؤلف الذي نراه

محكوما بالجنس الذي ينتمي إليه وبالمجتمع الذي يعيشه
وبالعصر الذي يحيا فيه.

خواص المنهج التاريخي ومميزاته :

يمكننا أن نتبين مميزات هذا المنهج التي تعتبر متداخلة في
حد ذاتها بالعديد من المناهج الأخرى، شأنها في ذلك شأن انفتاح
العلوم بعضها على بعض وتداخلها مع حركة الوعي الانساني
الذي صاحب معطيات التفكير في كل العصور:

١ - المنهج التاريخي في النقد، شأن أي منهج - حساس، إذا
فقد فيه صاحبه توازنه، فقد خصائص نقده، وصار
مؤرخا أو جماعة للتاريخ، وصار النص الأدبي لديه مادة
للتاريخ، ولم يصير التاريخ مادة للنقد.

ويقضي إذن - أن يعدد النقاد - منذ البداية علاقته
بالتاريخ - فمصمم عمله هو النص الأدبي بما فيه من
العواطف والخيالات، والشاعر، وهو يستعين بتاريخ
العصر ونظمه السائدة على استجلاء النص الأدبي. وما
خياه الزمن وراء جروفه، وكذلك العلم بما تضمن من
اشارات لواقع وأحداث وأعلام وغير ذلك من آثار واقعية
يمكن معرفتها بمساعدة التاريخ.

٢ - إن المنهج التاريخي هو منهج يحاول أن يبلور العلائق
الموجودة بين الأعمال الأدبية في إطار تاريخي زمني (أي
إطار وعي بحركة التاريخ) وهو بذلك يتعامل مع الأدب من
الخارج.

٣ - تبعا لذلك فإن المنهج التاريخي يحتاج الى ثقافة واعية،
وتتبع دقيق لحركة الزمن. وما فيه من معطيات يمكنها أن
تنعكس بصورة مباشرة أو غير مباشرة على النص الأدبي.
ولعل غنايته أحيانا بالطابع التحليلي يبرز مظهر ذلك
الوعي، فالتأنيد التاريخي قد يلتفت الى النص الأدبي ويحلله
في إطار لغوي أو احصائي أو بياني أو حتى جمالي ليصل
في النهاية الى هدفه، وغايته وهي محاولة الربط بين
استخدام تلك المقاييس اللغوية (التحليلية) وبين العصر
الذي وجدت فيه، وبين المؤلف الذي تأثر بذلك العصر،
فاستخدم تلك المصطلحات اللغوية. ولهذا نجد المنهج
التاريخي منهجا مرتبطا ارتباطا وثيقا بالمناهج النقدية
الأخرى على الأقل من هذا الاطلاق.

٤ - المنهج التاريخي معني بمستويات النقد وأطره، لذا
فهي تستخدم كل مراحله للمتمثلة في التفسير، والتأويل
والقياس والحكم، نظرا لعنايته الجادة بالنص كروية
واقعية ترتبط بالزمن والعصر والبيئة، ويلعب المؤلف

دوره المحلل في ضوء تلك المراحل التي لا غنى عنها في
العملية النقدية.

٥ - يظهر منهج التاريخ الأدبي، وكأنه ولاية خاصة في
حقل التاريخ أي إنه يذكر الماضي من أجل الحاضر، ويحيى
العلاقة التي غالبا ما تكون عاطفية مع كبار القدماء الذين
سبقوه، فهو بالطبع يحصر حقل أبحاثه في ميدان الأدب
محددا علاقته بكافة الأطر الاقتصادية والسياسية،
والثقافية، لتبين ما فيها من عوارض أو اشارات تتم عن
عقبة نقدية ما .

٦ - المنهج التاريخي : منهج فرعي : يختص بالتوفيق في
الأعمال القديمة من حيث ذكرها وحفظها وترتيب
ظواهرها في سياق التسلسل التاريخي التي يتكون منها
حياة الأدباء وإنتاجهم والجمهور والعلاقات بين الكاتب
ومستهلك الكتاب، ويقدم التفسيرات حول هذه الأشياء،
وعلى مستوى أعمق يحاول شرحها وحتى أحيائها من
خلال المقصقات أو يقوم أمام تراكب الوقائع بإطلاق
المعايير والقواعد التي تحكم بيئة الأدباء وسرتهم الذاتية.

٧ - وعلى مستوى ضيق فإن التاريخ الأدبي يتتبع
الأعمال الأدبية من حيث اقرار النصوص والوقائع
والأحداث فيها فهو يدرس المخطوطات ويقارن الطبقات
ويدقق في التصويب النهائي للنص بالإضافة الى دراسة
تكوينات الوقائع الاجتماعية المتعلقة بسيرة الكاتب الذاتية.

هذه أهم الملامح التي تميز المنهج التاريخي، وتحدد
خصائصه ولا شك فإن معطياته قد لا تعطي كل الثمار المرجوة
في الحركة النقدية فهو منهج قديم. أهم ما يعيبه دراسة النص
من الخارج. والوقوف على المغزى الواقعي، الذي قد لا يكشف
لنا أحيانا رؤى النص، المتمثلة في التحليق، والخيال، والبعد
المثالي، الذي تقضيه مشاعر المؤلف (البعد) حينما يفقد كطائر
معلق. يترشف نسמת الهواء.

ولعني هنا ألتبس بعد هذا المنهج ورؤاه السهلة من خلال
مقولة: «لنائل بورتيل» يصف فيها الحركة النقدية في ضوء
هذا المنهج. الذي تسلط على النقد قديما قفزا كل أبعاده، وكان
ذلك الغزو بمثابة المجمع التوثيقي الذي نغزوه نحن الآن
بمختلف رؤانا النقدية المختلفة يقول بورتيل

« الروح النقدية التاريخية هي طبيعتها يسيرة، متسلسلة
متحركة منقطة إنها نهر كبير وعذب، يتوسط فيها النقاد حول
لؤلؤات والبدايع الشعرية. كما يفعل الماء حين يتسبط بين
الصخور والزالل والقلاع.»

إن فالروح النقدية التاريخية : فيها من السهولة بمكان ما

يجعلها مستهدفة من قبل بعض النقاد الذين يملكون قدرة البحث والتقصي. فتكون متعنتهم بارزة في هذا المجال. وهي خاصية تنبعث من رؤى هذا المنهج الذي أكثر ما يميزه ثقافة مؤلفه (تأنيق) التي يمججها معلم الواقعية الحسنية في فهم الأشياء والانتقاء عليها.

فالمناهج النقدي - من كل هذا - يهدف إلى تحقيق منطق الزمن الذي يعايشه من خلال النص، فيرى فيه المنفعة في البحث والتقصي وإيجاد العلاقات الواقعية في إطار هذا المفهوم.

نموذج تطبيقي على استخدام المنهج التاريخي في دراسة الأدب:

١ - طه حسين :

يعد طه حسين أبرز من استخدم هذا المنهج في دراساته عن الأدب العربي القديم. مثل كتابه «حديث الأربعاء» و«تجديد ذكرى أبي العلاء»^(١)

ففي الكتاب الأخير: طبق طه حسين المنهج التاريخي تطبيقاً دقيقاً، فقد خصص باباً من هذا الكتاب شغل حيزاً كبيراً من الكتاب (نحو ثلثي الكتاب) درس فيه زمان أبي العلاء، ومكانه وشبه الحياة السياسية والاجتماعية والاقتصادية والدينية في عصره. وقيبلته وأسرته. ليرى أثر ذلك كله في شعره وأدبه. وتقتطف هنا جزءاً يسيراً من هذا المنهج في قوله

«ليس الغرض من هذا الكتاب أن نصف حياة أبي العلاء وحده وإنما نريد أن ندرس حياة النفس الإسلامية في عصره فلم يكن لحكيم المعرة أن ينفرد بإظهار آثاره المادية أو المعنوية وإنما الرجل وما له من آثار وأطوار نتيجة لازمة، وثمرة ناضجة لاطاقة من العلة. اشتركت في تأليف مزاجه وتصوير نفسه. من غير أن يكون له عليه من سلطان. من هذه العلة المادي والمعنوي فإمادية ما ليس للإنسان صلة بها، فاعتدال الجو وصفاءه ورقة الماء وعذوبتها. وخصوبة الأرض وجمال الربيع، ونقاء الشمس وبهاؤها. كل هذه علة مادية تشارك مع غيرها في تكوين الرجل وتشية نفسه.

وأبو العلاء .. ثمرة من ثمرات عصره. قد عمل في انضاجها الزمان والمكان والحال السياسية والاجتماعية والحال الاقتصادية ... فالمرؤ الذي لا يؤمن بالمذاهب الحديثة. ولا يصطنع في البحث طرائف الطريقة. ولا يرضى أن يعترف بما بين أجزاء العالم من الاتصال المحتوم. ولا أن يسلم بأن الشيء الواحد على صفره وضأنه إنما هو الصورة لما أوجده من العلة».

فأبو العلاء إذن عند طه حسين صورة مرتبطة بواقع، طالما كان منشداً بكل أطرافه لاتجاهات الزمان والمكان والبيئة

والعصر، والجنس. وما تنبثق عنها من معطيات وأيديولوجيات سياسية واجتماعية وثقافية .. فهو عصاره ذلك التكوين المتشابك كله. وهذا هو المنهج التاريخي في عمق مغزاه.

الهوامش

- ١ - الأدب المقارن: د. محمد غنيمي هلال ط ٣ دار نهضة مصر، القاهرة ١٩٧٧، ٤٨.
- ٢ - الأدب المقارن: السابق، ص ٤٨.
- ٣ - البحث الأدبي: طبعته - مناهجه - أصوله - مصادره. د. شوقي ضيف: ط ٦ دار المعارف، القاهرة، ١٩٧٧، ص ٢٦
- ٤ - المرجع السابق، ص ٥٢.
- ٥ - انظر تفصيل العناصر الثلاثة: الأدب المقارن، د. غنيمي هلال ط ٦٢/٦١/٦٠.
- ٦ - مقدمة في النقد الأدبي: د. علي جواد الطاهر المؤسسة العربية للطباعة والنشر بيروت، ص ١٨٥.
- ٧ - في النقد الأدبي: د. فائق مصطفى ص ٩٤
- ٨ - يتضح ذلك من خلال مؤلفاته، كالعصر الجاهلي، والعصر العباسي، والعصر الإسلامي
- ٩ - يتضح ذلك من خلال مؤلفاته، كفضى الإسلام، وظهر الإسلام، وفجر الإسلام.
- ١٠ - المذاهب النقدية، ماهر فهمي: ط ١ مكتبة نهضة مصر، القاهرة، ب ت، ص ١٨١
- ١١ - تجديد ذكرى أبي العلاء: طه حسين، ط ٥ دار المعارف، ١٩٧٦، ص ١٥ - ٢٧

المراجع :

- ١ - الأدب المقارن: د. محمد غنيمي هلال ط ٣ دار نهضة مصر، القاهرة ١٩٧٧.
- ٢ - البحث الأدبي: طبعته - مناهجه - أصوله - مصادره. د. شوقي ضيف: ط ٦ دار المعارف، القاهرة، ١٩٧٧.
- ٣ - النقد الأدبي: بيروت وأخرين: ت: هدى وصفي، ط ١، دار الفكر للدراسات والنشر، باريس ١٩٩٠.
- ٤ - النقد الأدبي ومدارسه الحديثة ١ ستانلي هابمن: ت. د. احسان عباس، د. محمد يوسف نجم، ط ١ دار الفكر العربي، بيروت، ب ت.
- ٥ - النقد الأدبي الحديث: د. محمد غنيمي هلال ط، دار الثقافة، بيروت ١٩٧٢
- ٦ - النقد الفني: اندريه ريتشارد: ترجمة صباح الجهم، وزارة الثقافة والإرشاد القومي دمشق ١٩٧٩
- ٧ - المذاهب النقدية، ماهر حسن فهمي، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ب ت.
- ٨ - تجديد ذكرى أبي العلاء: طه حسين، ط ٥ دار المعارف، القاهرة ١٩٧٦.
- ٩ - ما النقد: بول هنري: ت/ سلافه حجاوي، ط، دار الشؤون الثقافية، بغداد (سلسلة المائة كتاب)، ١٩٧٩.
- ١٠ - مقدمة في النقد الأدبي: د. علي جواد الطاهر المؤسسة العربية للدراسات والنشر بيروت، ١٩٧٩.
- ١١ - في النقد الأدبي الحديث: د. فائق مصطفى، د. عبدالرضا علي منشورات جامعة الوصل، ط ١، العراق، ١٩٨٩
- ١٢ - مجلة فصول، المجلد الأول، ع ٢، ١٩٨٠





يوم من زماننا لسعد الله ونوس شهادة على الراهن

أعصر لنا من مقتليك الضياء .. فإننا مظلومون

عاش سعد الله سنواته الأخيرة مكابدة مريرة مع مرض السرطان . وفي هذه السنوات اعطانا أصفى وأعظم ما أنتجته المخيلة العربية من كتابة مفارقة وكاشفة حتى الرمم الأخير، كأنما هو إحدى شخصياته التراجيدية التي تقاوم واقع الانحلال والبشاعة، بالإبداع والروح الخلاق والاختلاف .. يبقى أثر سعد الله ونوس قويا فينا وفي الأجيال المتعاقبة وروحه مشرقة لا تنمحى بانمحاء جسده الذي أنهكه المرض والترحال الدائم في تخوم النفس العربية المذبذبة.

وليس من كلمة نودعك بها أبها الراحل العظيم والصديق الأنقى إلا استحضار عبارة لتوامك الروحي الكبير عبد الرحمن منيف:

(أعصر لنا من مقتليك الضياء فإننا مظلومون)

هذه المادة التي كانت معدة للنشر وصلتنا غفو الصدقة عبر البريد من الزميل نديم معلال قبيل نبال الرحيل.

والعدد الحادي عشر من «نزوى» على مشارف الطبع حملت إلينا الإنباء ما هو متوقع منذ زمن، عن رحيل سعد الله ونوس، أحد أهم كتاب المسرح العربي عبر هذا القرن.. عبر مسيرته الخصبة والثرية، استطاع ونوس، أن يشكل علامة فريدة قلما وجدنا مثيلا لها في الكتابة المسرحية العربية المتأصلة في جذورها وتربتها وآلامها. جامعا بين البحث عن لغة خاصة في إطار التجارب الطليعية المتحققة على الصعيد العالمي، لغة رحيبة وصارمة ومشحونة بالدلالات المختلفة حتى الانفجار من قرط ما تحمل من أعياء هذا الواقع العربي ونكباته وظلامه وأنهياره.

ابطاله دائما يتحركون في أفق مفعم بالخيانة والفساد والقمع المهيمن على كل النفوس والحيوات يسقطون الواحد تلو الآخر عدا ذلك الذي يملك شيئا من البصيرة والمقاومة الروحية وسط هذه الأروبيات التي لا حدود لها من القتل والجنون والدمار الشامل.

(يوم من زماننا) . هكذا يضع سعد الله ونوس، عنواناً لسرحيته التي نشرت قبل أكثر من عام، ويلفت عنوان المسرحية الانتباه، لأن دلالاته تشير دون مواربة إلى الزمن الراهن، في حين أن قراءه ومتفرجيه، اعتادوا على عناوين وأحداث تتقنع بالتاريخ، وإن كانت تتوسل الراهن. إنه زماننا إذن. حاضرنه الذي نواجهه وليس زماناً آخر يستعد.

هل رأي الكاتب أن فظاعة الراهن، ما عادت تحتل الاشارات والأنساق والسياقات التي تنهض على حامل تاريخي (بمعنى الماضي) وأنه لايد من تسمية الأشياء باسمائها، ووضع النقاط على الحروف؟ يبدو أنه لم يعد ممكناً إحالة هذا الراهن إلى الماضي، أو جعله يتدثر بغطاء تاريخي قد يزيد من سماكة الحاجز بين زمنين، أو شكلين، ليسا مختلفين فحسب، وإنما متضادان، ولعل هذا الراهن (زماننا) لا يشبه إلا نفسه، فلقد انحلت الروابط الأخلاقية والسياسية والتربوية وتصدعت القيم وأفلت الجشع والتكالب من عقائه واختلط الزائف بالحققي، حتى ليخيل إليك أنك وحيد أو مجنون، أو كائن هبط من كوكب آخر!

هو ذا شأن فاروق - بطل المسرحية - معلم الرياضيات - الذي تستغرق رحلته الاكتشافية يوماً واحداً، في أيام الشتاء القاشية الباردة - كما يضيف المؤلف (الراوي). إنه يرى كيف تقبض المؤسسات، التربوية والسياسية والدينية، وكيف تخرج عن مسارها الطبيعي والصحيح، وكيف يمارس القاسمون عليها عملية تضليل فاضحة، وكيف يتحولون ومؤسساتهم، ومن ثم الأفراد العاملون فيها إلى دمي تحركها امرأة، من منزلها الذي تتقاطع فيه المصالح والريجات والاتجاهات كلها. إنها تمثل دائرة، تحتوي المدرسة والجامع ومركز السلطة. ولكي تقرأ حالة المنطقة، عليك أن تمر بمنزل (الست فدوى) فهو المركز، وما الدوائر الأخرى الصغيرة، إلا الأطراف. والدوائر الكبيرة قادرة على ابتلاع الدوائر الصغيرة أو تحطيمها، بما لديها من سلطة سرية وعلنية، فهي التي تقدم (البضاعة) للزبائن، ومن ثم تلبي عليهم شروطها، ولكي تحدد ملامح فدوى تماماً وينجلي عليها الداخلي يتركها الكاتب تحكي حكايتها (تزوجت زواجا عاثلياً مرتباً، أرادوا أن يشقوني من قصة حب كثيفة إلا أن الزوج اكتشف أن البضاعة مفشوشة) وأنه لايد من (البازار) طمأن أن البكارة مهتوكة (والبازار مع والدها) وحصل الزوج من والدها على (الأكرامية والتعويض) وأخذ جزءاً من تجارتها (وتحول إلى مستخدم في متجر صغير لها) (وهي الآن

* ناقد وباحث مسرحي جامعي سوري

تبني مملكة من الثروة والمشاريع والطموحات).

(إنها الدنيا الحقيقية يا فاروق.. الدنيا المبنية من الطين والدم والشهوات والشرامة) الدنيا الفعلية التي نحيا بها، أما تلك التي كتبت تحت أنها الدنيا فليست إلا أوهاماً ونفاقاً..).

عاشت (فدوى) الجديدة على أشلاء (فدوى القديمة) فدوى القديمة كانت فتاة ككل الفتيات في مثل سنّها وببشّتها تحلم بالحب والزواج والأسرة والحياة النظيفّة، بيد أنّها خدعت وانتهت قصة حبّها نهايةً مأساوية، فأرادت أن تخرج من الزماد وتعيد بناء حياتها من جديد، فتزوجت رجلاً لا تحبه، فكان الابن النموذجي لعصره، يتقن لغته ومفرداته ويجاهر بالانتماء إليه: (البضاعة) (الأكرامية) (البازار) كلها إشارات إلى الحياة - السوق وإلى السوق - الافتتاح. ولقد قصد الكاتب من هذه الاشارات تعميق الاحساس باللعبة الانفتاحية وتحول كل شيء إلى سلعة. عالم من (التشويق) و(السلع).

(فدوى) الجديدة تأسست فلسفتها على هذا العالم: الزائف بالنسبة إليها حقيقي والحقيقي زائف! إنها تخرج المفاهيم من أنساقها وسياقاتها الطبيعية، لتشيد أنساقها ومفاهيمها الخاصة بها خارج المتعارف عليه، وتبشّر - بأنها الغسل القادم وبالفردوس القادم. أثبت فساد الزوج - وفساد جزء من الفساد العام - فساداً جديداً هو: (فدوى) الجديدة وأثره بالتالي متواليه من الفساد، كان آخرها زوجة فاروق هذا (الدونكيوتي) الباحث عن النقاء والبياض في عالم ملوث حتى النخاع.

انتشر سرطان (الست فدوى) في خلايا المجتمع، امتد واستطال، حتى وصل قلب المدرسة والمسجد والسلطة. في المدرسة يكتشف فاروق، أن الطالبات يرتدن بيتهن وإن بعضهم تكاد أن تفتخر بذلك! مدير المدرسة ليس أكثر من حاجب في مملكته وقد تشرب أفكارها وفلسفتها (واجبي أن أحمي المدرسة من جرثومة السياسة، وأن أربي الطلاب على الولاء والطاعة) (الفتيات التوريطات ولاأهمن لا تشوبه شائبة)!

والخطر قادم من السياسة، من الأفكار إذا تثير العقول، لأنها يمكن أن تتحول قوة مادية على الأرض، يمكن أن تكون نذير تغير، أو بؤرة تورث تخلخل السائد، أو تغلق في هن أركانها. الولاء السياسي إذن، مقدم على الأخلاق.

الكتاب - أي كتاب - يفسد عقول الناشئة وعليه يغدو الكواكبي - مفكر عصر النهضة - ومن وجهة نظر المدير إياه، (مشبوهاً في صلاته وكتابات) لأنه يشرح الاستبداد ويجلو طبائعه. وهكذا تتعمق (فلسفة) فدوى وتجد لها مريدِين ويصعد (فكر) السوق، ليعيد ترتيب الأوضاع كما تشتهي (فدوى). الولاء السياسي، في صميمه، ولاء للسوق لأنه يتغذى به، بل إنه - الولاء السياسي - مشروط بالعائد المادي الذي توفره العلاقات المتفاعلة، ألم يقل مدير المدرسة عن (الست فدوى) (إنها امرأة كريمة وخدمة!) وطلما أن

المساءلة في عرف مثل هذه الفلسفة، سياسية قبل كل شيء، وآلية تكتفي بالوقوف عند حدود التأكيد والتكرار والترديد والمزايدة، فإن أحدا لا يقلقه ما آلت إليه الأخلاق، فهي لا تهدد أمن البلد!

(فدوى) شخصية مركزية وهي كما يقول عنها فاروق (تخرب البيوت وتغرق الجميع في وحل الفساد) وعلى الرغم من أن فاروق هو الذي يحرك ويدفع ويواجه، وحيدا إلا أن (فدوى) هي الأكثر حضورا، ذراعها الطويلة تصل إلى كل مكان، عن طريق الجنس وقد تحول (بضاعة) بل لعل له رواج في مجتمع مازال الكبت يعيش فيه، وأهمية (فدوى) كشخصية محورية تكمن في أنها هي التي تزيد من إحساس (فاروق) بالغربة، وهي التوكيد على أنه يعيش خارج الزمن. هي التي تخترق المؤسسات والأفراد وهي التي تجر الجميع إلى الخراب في صورة (فدوى) بعض من (مدام باتشي) في مسرحية بيرانديللو (ست شخصيات تبحث عن مؤلف) كلتاها تغرق بالنساء وتضعان (الطرازات) وبعض الأشغال اليدوية طمعا لا صطياداهن، وكلتاها تستغلان الفقر والحاجة إلى المال، لسوقهن إلى الدعارة. وإذا كانت (مدام باتشي) تتخفى، فإن (فدوى) أقرب إلى العلانية في ممارستها الوضعية، لا اختلاف الظرف والتاريخ.

وصل خرابها إلى المسجد. وأدرك الشيخ متولي أن سهرها لا يقاوم، وزعم أن أفضلها على أهل الخير، بنية واضحة للعيان (ما دفعت الست فدوى لرقع ماذن هذا الجامع وتزين قبابه يربو عما دفعه أي محسن في هذا الهي مع هذا أتاتي لترميمها بالنماثم والشبهات) ويرى الشيخ أن الحديث عن الدعارة في بيت (فدوى) ضرب من الخوض في أعراض الناس وهو ليس ممن يفعلون ذلك؛ ويتحرف بالموضوع الرئيسي إلى أحاديث جانبية هامشية، كي يغلي على تورطه في السكوت عنها، فيفيض في الحديث عن العلوم الحديثة (المتشجرة) متجاهلا الفكر الذي، يفترض للدرسة، بعد أن عرف مصدره، هناك الخطر القادم من جرثومة السياسة، وهنا المنكر أن تغتاب أعراض الناس، خطاب واحد ولكن بعفريات مختلفة. تهميش الجوهري والأساسي، وإبراز الثانوي والعاير. وفي كلتا الحالتين قلب للعقائير والقيم راسا على عقب. إنها فلسفة (فدوى) تطل برأسها، يتفرع الشيخ من الحديث عن الفكر الحقيقي، المائل أمامه، ليفرق في الحديث عن (آداب الاستجماء).

يخرج (فاروق) من عند الشيخ، متابعيا رحلته الاستكشافية، ليدخل إلى مكتب مدير المنطقة أو المحافظ، حاملا معه قضيتيه، وهي إيقاف الفساد في المدرسة، قبل أن يستشري والأهم من ذلك كشف من يقف وراءه ويفذيه. ومدير المنطقة يمثل ما يمكن أن نسميه بالمؤسسة السياسية، وعليه فإن لخطابه دلالات سياسية رسمية، ومهما حاول أن

يطبقها بطابعه الخاص. إنه يركز في حديثه على فلسفة تتقاطع مع فلسفة (فدوى) فيما يتعلق (بالبقيم والمفاهيم) والجديد والقديم) و(التكيف) مع المتغيرات والانفتاح والمعرفة، الخ. ويبدو أنه ينظر إلى سلوك ابنته وانحرافها، على أنه استيعاب (مذهل) لروح العصر و(ذكاء) نادر. إنها في عرفه (نموذج) في هذا الاتجاه جدير بأن (يقلد) (الرشوة) (الفساد) (التهيب) قاموس باند، يستخدمه الناس ليعرقلوا الانفتاح ويضيف قسائلا: (كل شيء يتغير. الجسدي والتصورات والقيم والأخلاق. كل شيء يتغير. ويتحول إلى غبار) أما الانهيار الذي يعصف بالجمع ويهز أركانه، فإن له تفسيراً (مدهشا) لديه. (الضغط النفسي والأمراض سببها عدم القدرة على الدخول في مغامرة العصر، والتخلي عن القديم). ولكن ماذا عن الثورة؟

(الثورة الحقيقية هي الانفتاح على العصر ومنجزاته) تهلك، منطلقا من وضع رأس الهرم في أسفله، ومتناغما - إلى أبعد الحدود - مع فلسفة (فدوى).

فلسفة واحدة تتناسل فلسفات، وجوه عدة لعملة واحدة. أما (فاروق) فهو الذي يواجه هذا كله ومن أين لمعلم الرياضيات، أن يعرف هذا كله، وهو الذي اختار ببقيا ومنفلقا في أن معا؟ ألم يقل له أخوه (إن الرياضيات كالشعر لا تعلمها شيئا عن الحياة).

العالم أو الفنان في مجتمع كهذا، أو بعبارة أدق في مجتمع تقبض عليه مثل هذه الوجوه، فائض عن الحاجة، كائن طفيل! إنه حقيقة لا ينتمي إلى هذا العالم، الذي يجد نفسه فيه غريبا وحيدا. وفاروق بطل وتوس، نموذج للمثقف الاختصاصي الذي يجد نفسه غارقا فيه إذا خرج أو تجاوز الخطوط الحمر لاختصاصه، يتوه ويفرق. إنه غير قادر على فك رموز وإشارات العالم الذي يواجهه، لأنها خارج الأشياء التي تعلمها فهي عادة لا تدرس. تأتيه الرسالة فيعجز عن فك شفرتها وبالتالي لا يتلقاها، ليس ثمة تواصل مع الخارج. عالمه الداخلي لا يتواصل مع الخارج، وتلك مشكلة تدفع نحو الانقسام. يتدخل المؤلف (الأروي) لينشئ لنا - نحن القراء أو المتفرجين - ما يدور داخله. «الساعات تدور». عبارة يكررها المؤلف حتى تبدو وكأنها لازمة تخترق المسرحية كلها، إنها إشارة أو علامة لحركة الزمن، والزمن يتحرك إلى الأمام وهو - فاروق - مسمر في مكانه؛ والحركة لا تتطوي على المعنى الفيزيائي المباشر بل على ذلك الداخلي، النفسي، وما يجري فيه، ثمة عدم تساق أو اتساق بينه وبين الوسط الذي يعيش فيه (يعيش خارج الزمن).

هل هو مسؤول فعلا عما جرى ويجري حوله؟ هل ثمة خيار حر أمامه؟ لا يبدو الكاتب متسرعا في إدانة بطله، بل إنه ينأى عن

صورة البطل الايجابي أو البطل - الشهيد أو البطل - الضحية ليقيم نوعاً من التوازن ، متجاوزاً الصورة المقلّدة أو الصورة - النموذج، بين سطوة الوسط أو المحيط (بكل قسوته) وبين خياره الشخصي، التوازن بعبارة أدق مسؤوليته هو. فهو مسؤول عن تقوقعه داخل جدران اختصاصه (الرياضيات) وعن غفلته تجاه الكارثة المحدقة، أو التغير الجهنمي الذي يحاصره لكنني أجد نفسي، في محاولة لاضاءة هذه الشخصية ، من جوانبها كافة، أشاء أن مدي قدرته حتى ولو نما وعيه، خارج اختصاصه وامتد، ليشكل الصورة - النقيضة أي المثقف الشامل - ذلك النموذج الذي غاب عن حياتنا الثقافية - على الفعل أو على إعادة الأمور إلى نصابها؟

هل هو مسؤول فعلاً عما جرى ويجري له وحوله ؟ هل ثمة خيار آخر أمامه؟ إن فاروق ليس من النوع الذي يمكن أن يوسم بضيق الأفق أو السذاجة، بيد أنه ليس من أولئك الذين اشتغل وعيهم مبكراً، فعرفوا أن هذه النتائج وليد شرعي لتلك المقدمات، وأن خلف هذا الخراب، أصابع تحرك الأشياء حركتها الحقيقية، لقد انكفأ داخل اختصاصه (الرياضيات) وتشربق داخل مفاهيم ومعادلات، ليس لها نظير في الواقع الموضوعي. هل يوسعنا القول إنه الموقف الشاعري ، في مواجهة واقع ينضج فجاجة وغلظة وسوقية؟

إنه ليس شاعراً رومانسياً، تعيقه رؤيته المنخنة بالخيال، عن إدراك العالم الآخر، الذي يتعامل معه، بل شاعري في كونه النقيض للزيف، والغريب من المثال. لقد نما وعيه داخل اختصاصه، فحسب أن هذا كاف. وعندما أضاءت رجليه الزمنية القصيرة، وغير المسرحية (أربع وعشرين ساعة) عقله وكشفت الطريق أمامه، قرر أن يتنصر! الوعي أو الاكتشاف مقرون بالموث، الموت نهاية المعرفة والمعرفة العاجزة ضرب من الموت. في مسرحية ونوس (رحلة حظظة من الغفلة إلى اليقظة) يرتبط الوعي أو المعرفة ، بالموقف الايجابي من الواقع. أما في (يوم من زماننا) فيبدو مثل هذا الموقف (يوتوبيا) من نوع خاص، أو يبدو وعياً مضطرباً وقد أناخ اختياره بمقتدراته، التي تفوق الخيال، عليه. لم تعد صورة البطل - الضحية أو البطل - الشهيد تثير أحداً لأن الكارثة من الهول ، بشكل أنها لا تمرق فحسب وإنما تلقي ، تبيد تصفي

يتخلل الكاتب إذن عن المهاريات المتفائلة، عن حظظة وعن عرقوب (الملك هو الملك) وعن متصور (مغامرة رأس الملوك) ويهيئ لفاروق طقوس الموت وشاعريته واحتقاليته؛ (لم يعد له زمان ولم يعد له مكان) غاية نهاية ايجابية لمن يخفق؟

آخر الأحلام، آخر بقعة لم تصلها الفكرة يجرفها التيار. زوجته تدخل منزل (فدوى)؛ كل شيء هش وكل شيء يتساقط، التلوث نهر أسود يدخل البيوت من جهاتها الأربع.

لا تحتل زوجة فاروق سوى مساحة متواضعة في النص، ليس لأنها تعيش على هامش الواقع، وإنما لأنها صدى زوجها. لا يكاد القاريء أو القارئ يتبين ملامحها في معمة الشخصيات الأخرى، كونها أقرب إلى النمط منها إلى الفردية التي يجلبلج صوتها.

إنها تحب زوجها، وتخشى عليه من العطب بل إنها ترى فيه (آنية خرفية ستحتطم إذا خرجت إلى الدنيا الحقيقية) هذه الصورة تختزل حقيقة فاروق، سريع الانكسار، تريد الزوجة أن تحتفظ بأنيتها الزخرافية سليمة لكنها - في سبيل ذلك - تحطم نفسها هي إذن تتوحد في الزوج، تفرق فيه، وفي الوقت نفسه تنفصل عنه لتقاوم الكسر. زوجها المرأة وهي الصورة، ترى نفسها من خلاله وإذا كانت قد تلوّثت ، فقد فعلت ذلك من أجله، وهو يدرك جيداً أنها (كانت جوهرة حتى تقوض العالم وانهاره).

في المشهد الخامس وقد استوعب فاروق وتمثل آلية الخراب، وترأمت الصور المتلاعبة السريعة في ذهنه يستل سكين المطبخ ويتأمله متأملاً في الوقت ذاته ، حاله. يسقط ذكرياته على السكين يؤنسها فإذا هي تفجر وظيفتها الاستعمالية وتتجول في يده إلى وجهها الآخر (أصابعها الناعمة تلتف على المقبض الضخبي، كان يحس هذا الالتفات لدنيا ومثلاً) الدم يريغ والسكين، التي يجب أن يغسل بها عاره صارت جزءاً من الذكريات؛ ويصل نادواها إليه (هي السكين التي اشتريتها ويبيدي سافرسها في قلبي الذي تلوث دمه) (لقد أفسدت كل شيء ، أفسدت كل ما هو جميل في حياتنا) تكف السكين بدلالها المركبة عن كونها سكيناً لتغدو أداة مهملة!

امرأة تريد أن تنتشل زوجها من هاوية تنسج فوهتها، وفي الوقت نفسه تريد أن تظل نظيفة، صراع يتشكل داخلها ويؤرقها، كصرعه هو مع العفن الذي يملأ الأمكنة كلها. هي تصارع نفسها وهو يصارع دولة الفساد. وهو في طرف والعالم الصغير في الطرف الآخر. أي تكافؤ هذا؟

لم يعد الصراع - كما في مسرحيات ونوس المسيسة مثلاً - بين مجموعات وأفراد بل صار بين فرد أو اثنين والعالم الذي يعيشان فيه كله. صراع بين التلوث والنقاء لهله لم يعد ينهض عن مقابله بين أفعنة تمثل مرجعيات سياسية - اجتماعية مباشرة لأن الذين ساروا في ركب الفساد، أو الذين رجوا لبضاعة، انزلقوا من مواقعهم وتخلوا عن انتماءاتهم الأساسية، ليصبحوا أثراً وأقز من أعدائهم التقليديين. ويبدو هذا الوضع جلياً في مسرحية ونوس (ملحمة السراب). هي تنتهي صراعها مع نفسها، وهو أيضاً ينهي صراعها مع العالم الصغير، ومع نفسه (زوجته مستحيلة، وأن تغيير الواقع، لمن لا مكان ولا زمان له، يعادل الانتحار، ويحزم حقائقه

مسرحيات ونوس، بإرشادات خاصة أو وصف خاص بحيث يعطيك قراءة تلحم بالقراءة الدرامية فتتحقق إضاءة شاملة تحيط بالنص ككل. ثمة خمسة مشاهد وخمسة أمكنة، ليس لها مكانها المميز (مكتب مدير الثانوية، أحد أروقة الجامع مكتب مدير المنطقة، غرفة الست فدوى، المطبخ في منزل فاروق)، وإذا استثنينا غرفة (الست فدوى) وإلى حد ما مكتب مدير المنطقة، فإن المكان لا يرتدي أهمية خاصة لعله يترك للمخرج تشكيله.

غرفة (الست فدوى) تنطق دلالة واحدة هي: الغواية، وفيها من الالفة والاتساع ما يساعد الزائر على الدخول في عالمها، والشروع في البوح وتجاوز الكلفة.

(مرايا كبيرة تتوزع على الجدران، مرتبة بصورة تبرز المرء في كل جهاته، الإضاءة موزعة توزيعاً أنيقاً، تجويف في الحائط يخفي سريداً عريضاً. لوحة امرأة عارية...)

المكان هنا معد بعناية للتأثير في الزائر، وبالتالي فإنه يفعل فعله في الشخصيات وكأنه يعيد تشكيل أجنحتها هنا.

تلازم النزعة اللحيمية معظم مسرحيات ونوس، وهي بالنسبة إليه مرادفة لياقظ الوعي من جهة وعدم الاستسلام للإيهام، من جهة أخرى بيد أنه (في يوم من زماننا) بدا وكأنه استدرك المؤلف (الراوي) فألحدت مبني بطريقة تقليدية، من حيث نموه وصعوده نحو الذروة ومن ثم هبوطه باتجاه الحل وثمة خط واحد يمر عبر المشاهد كلها - خط فاروق - بعيداً عن استقلالية كل مشهد. المؤلف (الراوي) متعدد الوظائف هنا: يكسر الإيهام، يمهّد لحدث آتٍ ويعلق على آخر مضى، يصف معاناة البطل، يؤكد على ما يراه الكاتب ضرورياً وكأنه يضع خطاً أحمر تحت، يروي جزءاً من حكاية إحدى الشخصيات، يرسم بعض مشاعها... إن دور الراوي يتقلص، كما يبدو لي، تبعاً لنيل الكاتب إلى الأخرى بعبء الاعتبار، تراجع النبرة السياسية - الاجتماعية وخطابها اللاهيب، والاتجاه إلى تقديم النص - الشهادة حيث أضفى الواقع عصياً على افتعال التناقض، وتبدو أيضاً، في هذا السياق لعبة فدوى ونرجس، هامشية، كونها تعرض ما يمكن أن ندعوه بتحصيل حاصل. أضف إلى ذلك أن الجو المحقون بالتوتر قد لا يحتمل تسلياً في غير موضعها.

(يوم من زماننا) شأنها شأن معظم مسرحيات ونوس الأخيرة، لا تحقّق بالشهيد قدر احتفاظها بالذهني - السجالي إذا صح هذا التعبير. قد يكون التأكيد على وضوح الرسالة، وسلامة تلقّيها، هو ما يقلقه في هذه المرحلة.

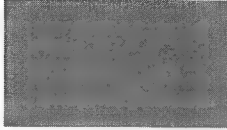
وينشر أشرته ويقرر الرحيل، هي أيضاً راحلة، هي التي تحبه والتي تلوّثت لأنها تحبه، هي نصفه الآخر الذي لا يطارعه الرحيل بدونه، إذ كيف يترك بعضاً من أشلائه خلفه وبمضي؟ (إن سنرحل معاً) (سنكون معاً وسيكون رحيلنا كالزفاف) (ونمضي في البياض في فضاء من البياض) (ولكنك ملوثة وستبتلع البياض) (أرجوك لا تقصد الحلم) (كنت حجرة).

البياض في مواجهة السواد والبياض لا ينفك عن مدلوله النقاء والتطهر والانغماس في لجة البياض يعني الغوص في النظافة، للاغتسال من غبن السواد. وتؤكد الكاتب على البياض واختياره لوناً للرحيل، يعني أيضاً أنه يفضّل في نسق آخر، ويكتسب دلالة أخرى، إذ هو مرتبط بالموت، فيفقد الموت أبيض، لأنه - أي الموت - طريق للخلاص. الموت احتفال! لأنه ينقي الروح ويخلص الجسد من غفنه. إنه بالنسبة لفاروق وزوجته يحرمهما من التلوث.

الرحيل زفاف، أو سيكون كالزفاف، فالأشعة البيضاء لها لون العرس، حياة ستولد من جديد الرحيل. الإيجار، ابتعاد عن الخراب والوحشة والفوضى. ليس ثمة طريق آخر سوى الانتحار فلقد أغلقت الدروب كلها، وانتفتحت الخيارات الأخرى أمام بطل ونوس وزوجته.. هل الموت على هذه الطريقة وفي مثل هذه الظروف انتصار على عالم غارق في المعر حتى رأسه؟ قد يكون الحديث عن انتصار، يتحقق بالموت، نوعاً من الآلية التي تنطوي على شفافية رومانسية، ولا تصمد أمام الواقع، لأن الموت أبسط حالاته، انتفاء وتلاش، وعدم ولأن الطرف الآخر، يظل يمارس حياته ويزيد العالم وحشة. من هنا تمتد أصبح الادانة، غير المباشرة، لفاروق وإن كانت تضيق وسط هذا الطقس الاحتفالي الذي يقيم له الكاتب في النهاية.

وقد يكون لذلك الإيقاع الزمني السريع (٢٤ ساعة) الذي اختاره الكاتب دور في تحديد مسار الأحداث. فالمبطل، وإن تمثّل بسرعة ما جرى وإن أنه لم يستطع أو بالكاد استطاع التقاط أنفاسه، إنه زمن موضوعي، أكثر منه مسرحي كما أشرنا إلى ذلك وإن كان المستوى الآخر للزمن المسرحي (الزمن الحاضر) (زماننا) يبرز، كعلامة فارقة في مسرحية (يوم من زماننا) لبطل. ودون مواربة، على الزمن الحاضر الذي ترتبته إليه الشخصيات، والذي تشكل خلقته الفضاء الذي تتجدد مواقفها وأفعالها، في علاقاتها بالواقع، من خلاله، إن ماضي الشخصيات إلى يتوارى خلف حاضرها، يتوقف عن الفعل، وإن أطل برأسه عبر الحديث عن وحدة فاروق، وصورة أمه الراحلة وطفولته. يمكن القول بزمن واحد يهيمن ويسود ومستوى واحد لا تخرقه أزمته أخرى. ويقابل هذا الزمن الواحد، تعدد في الأمكنة، لكنها أي الأمكنة، لا تحظى في

يوسف إدريس وصورة الآخر



محمد حافظ دياب *

الجغرافيا المعهودة (باريس — لندن)
ليضاعف من إنتاج دلالتهما.

كيف تتحدد معالم موقف إدريس
من هذه العلاقة كما تجسدها القصتان؟
ما هي التقنيات الفنية التي آذرت طرح
الكاتب؟ وهل كان لسياق السنوات
الاكدي والعشرين الفاصلة بين

القصتين ردة فعل من رؤية الكاتب؟ إن هذه الأسئلة ومخارجها
، هي التي تشكل قلق وطموح هذه المساهمة، والصعيد الذي
تطمح إلى الوقوف فيه.

من فيينا إلى نيويورك :

ونبدأ بالقصة الأولى «السيدة فيينا» حيث «درش» البطل
موظف حكومي ، له زوجة وابن صغير يجيها، أرسل ضمن
وقد في مهمة رسمية إلى أوروبا بضعة أيام. وهو مولع بالنساء،
وصاحب خبرة ومغامرات في هذا المضمار. لكنها محصورة في
نساء بلده. صحيح أنه جاء إلى أوروبا في مهمة رسمية، إلا أنه لم
يكن لديه سوى مارب واحد: «أن يجرب المرأة الأوروبية»^(١)،
وأن يغزو أوروبا المرأة^(٢)، يتجول درش في شوارع فيينا
مبهورا بجمال التمسوايات السلاتي: «فيهن تتركز روح
أوروبا»^(٣)، على أنه لا يسعى وراء أي امرأة أوروبية، فهو
مصمم ألا يكون له شأن بفقتيات الشوارع المحترقات، إنما
يريد اللقاء: «مع سيدة أوروبية أصيلة ذات شخصية، تريده هو
ولا تريد نقوده، وتعطيه نفسها بإرادتها»^(٤)، إنه يطلب أكثر من
اللقاء الجنسي، فيقينه هي معرفة الآخر الأوروبي. وحين تموج
الشوارع في فيينا بالجحارة الأمريكيين، فإنه لا يخشى منافسة
منهم، لأنه يعلم أن طلبتهم «أوروبا العائبة» أما هو: «فيبحث عن
أوروبا السيدة»^(٥).

بعد محاولات فاشلة ومع ليلته الأخيرة بالمدينة، ينجح
درش في مسعاه فيحصل ثمار الصبر والجسارة والخبرة في
الغازي النسائية، حين يجتذب سيدة تمسوية جميلة ومحرمة،
يلتقيها في طريق عودتها إلى دارها، فيتزوجان معا إليها ويعرف

بدأ التوجه إلى معرفة الآخر
الغربي في الكتابة لدينا منذ
مفتتح القرن الماضي عبر مقاربات
الرحلات العربية، التي ساءلت
وأولت هذا الآخر، وهيات لولادة
«مبحث الصورة»
Imageologie في أدبنا الحديث.

هكذا حظي موضوع العربي في الغرب بأعمال قصصية،
عبر تطور فن القص في هذا الأدب، منذ رواية طه حسين «أديب»
عام ١٩٢٥، ورواية توفيق الحكيم «عصفور من الشرق» عام
١٩٣٨، وقصة يحيى حقي «قنديل أم هاشم» عام ١٩٤٤، وإن
لم تتوقف مداومته بعدها لدى القصاصين العرب، من بين
هؤلاء، أسهم يوسف إدريس بمعالجتين لهذا الموضوع في
قصتين، تفصل بينهما إحدى وعشرون سنة: أولهما «السيدة
فيينا» المنشورة عام ١٩٥٩^(١)، والثانية «نيويورك ٨٠»
الصادرة عام ١٩٨٠^(٢).

واختبارنا لهاتين القصتين صادر عن كونهما يمثلان
انحرافا عن شبه الإجماع في رؤية الآخر، والتي يدت مع أعمال
الرحلات العربية مفرقة في ابتعاث استيهامات خلقة الاصطدام
الحاد بالغرب، أو مثقلة بالكانائية *allégorique*، القائضة على
المفارقات الانثروبولوجية والتأسيس على «الفن» و«الهاء» أو
الحديث عن «أزلية» الصراع بين الشرق والغرب على نحو يلغي
تاريخيته، أو غياب الاحساس به بتجريده من طابعه المتنور،
واسباغ اناقة الملبازة الارستقراطية عليه، وكلها ملامح تبدت في
أعمال الاربعينات والخمسينات القصصية.

دليلنا على ذلك، أن قصتي إدريس يعلنان التزم من
الصياغة التقليدية، التي تعهد بطريء العلاقة (شرق/غرب) إلى
الفئة المثقفة، فيكون فيها العربي طالبا ميعوشا إلى الخارج
للدراصة، «المرأة الغربية زميلة له في الغالب، إضافة إلى اتساع
رقعة القصتين ما بين فيينا ونيويورك، بما يخرج بهما عن

* أستاذ جامعي من مصر

إن لها أسرة من زوج مسافر في رحلة عمل وطفلين. لكن الحيرة تتولد في أمر هذه السيدة طيلة الفترة التي يقضيها. إنه غير واثق من أفضل سبل التعامل معها. هذه المرأة تكاد تفجر عقله من الحيرة. لم يعد يدري إن كانت شيطانا أم ملاكا. سانحة أم مأكرة، تضحك عليه أم هي معجوبة به. وتحيرها ابتسامتها التي لا معنى لها وهزة كففيها التي قد تعني لا وأيضا تعني نعم.^(٨)

تبدو تفاصيل الموقف في ظاهرها محملة بنبرة الشك وعدم الثقة التي تطبع العلاقة التاريخية بين الشرق والغرب. ونحن نضيقها إليه ويقبلها للمرة الأولى. فانها تتأوه قائلة «ستكسر ظهري يا أفريقي»^(٩). مخاطبة إياه بصفتها العرقية المخالفة لعرقيتها. ويكشف تطور الموقف أن السيدة قبيحا ليست أقل فصولا نحو «آخرية» autlie درس ما هو نحوها. فحماستها لاستكشافه يضارعه حماسه نحوها. تقول له: «إننا هنا في الغرب نسمع عن الشرق كثيرا، وعن غشوه وسحره، وطما دأب خيالي الأمير الشرقي الأسمر. دأب خيالي وأنا بنت مراقة. وحتى وأنا متزوجة وأم. ونحن أريك خيل إلي أنني عثرت عليه وأنا قرصة العمر»^(١٠). لحظتها يدرك درس أنها تنتظر منه أن ترى فيه فحولة الشرق، فيصمم على حد عبارته ذات التضمين الجنسي أن: «يرفع رأس أفريقيها والشرق عاليا»^(١١).

ويضي الكاتب في تطوير الموقف. على نحو يسعى به للتدليل على إوهامنا وتصوراتنا الخاطئة عن الآخر. وبالتالي انتظارنا منه أن يطابق صورة الزائفة لدينا، كل هذا من شأنه أن يعرق اللقاء الحضاري الحقيقي. وهكذا يوظف ادريس سلسلة من التفاصيل، تتم من خلالها وبالتدريج إزالة الصورة الوهمية، المظلمة، للمرأة الأوروبية وضمنا لحضارتها من ذهن درش، وإحلال أخرى واقعية محلها. فحين يمسك بيدها، تسترعي انتباهه: «أصابعها الرقيقة، القوية من الضرب على مفاتيح الآلة الكاتبة حتما، فيفسر نحوها بلحظة زائلة غريبة تربط بهاء»^(١٢). وعندما يلح شفتها، يصدمه ضيقها وانتشار أشياء مالوفة في أرجائها، ويشد احساسه بالصدمة، أن لم تقل بالضيقة، عندما يدخل الحمام الصغير، فيلمح فيه حبل غسيل مشدود بين جدارين، مثل الذي تستخدمه زوجته في منزلها، وتندل منه ملابس داخلية للأطفال. لحظتها يطرح درس على نفسه سؤالا يبدو سانجا، إلا أنه بالغ الدلالة. ما فائدة أوروبا إن كان سكان ناسها يستعملون نفس الأشياء التي نستعملها؟^(١٣). أن ما يصدم درش هو إدراكه أن الآخر عادي لا غرابة فيه. إنه في النهاية ضاحيه، ولا يمت بصلة إلى الصورة المضخمة التي رسمها له في ذهنه.

وحين يراوده الذي في جسد السيدة عن نفسه، فإنه يثبط،

بدل امتلاك لحظة الارتواء. في البداية، ونحن تجاوبه السيدة عاطفته الفائرة بملها. نراه يفرح قائلا لنفسه «النساء في الشرق جثث لا نستطيع أن نزالهن إلا رغما عنهن. حتى لو كن يذبن غراما فيك. لا يرضيهن إلا أن يؤخذن عنوة، ولكن المرأة هنا يا سلام. تقبلها تقبلك، وتحضنها فتحضنك، تأخذها فتأخذك»^(١٤). لكن سرعان ما يجفل من حيويها وحماستها، ويسأل نفسه «لماذا لا ترتد مستسلمة، وترد له مهمة الرجل؟ لماذا لا تتمتع قليلا؟ إن التمتع يضفي على الأنثى أثرة، ويكسب الرجل رجولة. وإيجابيتها هذه الزائدة عن الحد تضفي على أنوثتها رجولة، وعلى رجولته سلبية الأنثى»^(١٥). ويبلغ من انزعاجه من تحقق تساؤله حد العجز عن القيام بمهمته، فلا ينجح إلا حين يغلق عينيه ويتخيل زوجته.

بعد واحد وعشرين عاما من نشر «السيدة فيينا»، يعود ادريس إلى الموضوع نفسه مرة أخرى في «نيويورك ٨٠». تحكي القصة لقاء كاتب من مصر (يتوارى ادريس خلف قناعه) مع سيدة أمريكية في أحد الأماكن العامة بمدينة نيويورك، ويفاجأ بداية تعريفه عليها بقولها له: «أنا ممن يسمحونهم المؤسسات»^(١٦). ينزعج الكاتب، ويسأل نفسه، كيف لها وهي جميلة أن تبغ جسدها، كيف تضحي «هذه التحفة معرضة للبيع»^(١٧). تترك ما يدور في خلد، فتجيب «ولدت في غربة لم أصنعها أنا، ولكنها كائنة موجودة»^(١٨). يدخل معها، مازنا، في حوار حول الثمن الذي تقاضاه، فتجيبه بأرقام مضبوطة، وبحسب الوقت الذي عليها أن تضفيه. يتذكر القروش القليلة التي تحصل عليها فتيات الليل في القاهرة، وعبر تواصل الحوار بينهما، يكتشف أنها حاملة لدرجة الدكتوراة وعالمة في النفس والخصائية في علاج القصور الجنسي، وتظل تبرز له افتخاضها مهنة البغاء، لكنه يرفض امتحان الجسد، قائلا لها: «أنت في رأيي إنسانة محترفة. لا علاقة لها بالاحساس أو بالشعور أو حتى بالإنسانية»^(١٩). لحظتها يتذكر أنه كاتب، وأنه لا بد أن يكون له رأي في هذه المسألة، فيستدرك: «أني لشمعت من حضارة تصعد يسمو علمها إلى القمر، ولا زالت تنصت بجسدها إلى مدارك الريق الأبيض والأسود»^(٢٠). تعرض عليه أن تقضي الليلة معه فيفرض: «أنت قطعة متخلقة عقليا، ألم تهمني بعد أن المسألة الجسدية المحضة لا تعني أية متعة بالنسبة لإنسان مثلي؟»^(٢١). يقادر المكان عائدا إلى الفندق، لكنها تتبعه إلى غرفته، وتعاود عرضها حتى لو دفعته له هي، لا هو يصمم على الرفض، فيكون حكمها عليه (وعلى الحضارة التي يمثلها استمتاعا) ليس بأهون من حكمه عليها، إذ تسمه بأنه ما زال «طفلا عاطفيا ونفسيا»^(٢٢). وتحاول أن تشرح له أن العلاقة الجنسية المحضة ليست إلا دليلا على درجة من النضج لا يزال هو دونها. ولا تحسبنا بحاجة إلى تبيان أن هذا الحديث عن العاطفة ونقصان النضج، يصعب على الشرق وروحانيته

موقعه وقناعاته. هل تراه الإبداع يمشي بعد فترة ضد انتساب الكاتب الأول؛ أم أنه تحول جغرافيا الحدث من أوروبا في «السيدة فيينا» إلى أمريكا في «نيويورك ٨٠»؟ قد استتبعه التحول في رؤية الكاتب؛ على معنى أن أمريكا تمثل أبعد نقطة في الغرب مكانيا وحضاريا، وأن أقصى القيم الغربية وأبعدا عن أن تكون مقبولة تتمثل في الوجه الأمريكي للحضارة الغربية وليس في أوروبا فذلك الأخيرة أقرب إلى الشرق، وهي مثله جزء من العالم القديم، أو بتعبير توفيق الحكيم: «بيت آسيا وأفريقيا اللتين ارتبطتا بالزواج في طور من أطوار التاريخ، وأنتجتا مولودا جديدا» (٢٥).

على أنه يمكن استيفاض تحول رؤية الكاتب في طبيعة شخصيات القصص: ففي «السيدة فيينا» يقع اللقاء بين امرأة عاملة محترمة وربة أسرة تمثل روح أوروبا وبين شخصية مصرية نمطية تمثل روح الشرق. أما في «نيويورك ٨٠» فالغرب تمثلت بغنى شديدة الفخر بمهنتها، على حين أن الشرق يمثل كاتب ومفكر وكأنما يريد ادريس أن يضمن نوعا من الندية بين بطلي قصته، فيما ينغمسان فيه من جدال، ففراه يؤهل المرأة فوق ما هو اعتيادي من حرفتها، فيجعل منها حاملة درجة كدرة وعالة في النفس وإخصائية في علاج القصور الجنسي، إلا أنها تنبذ هذا كله ببعض اراداتها، وتمتنع بيع جسدها لأن عائدته المادي أكبر. لا يملك هذا المرء إلا أن يتسالم عما إذا كان الرمز إلى أوروبا بشخصية امرأة محترمة، مقابل الرمز إلى أمريكا بمعارضة محترقة، لا يشير على صعيد دلالي ضمنى إلى أن نظرة الكاتب إلى أوروبا، بوصفه شرقيا، لا تتطابق مع نظره إلى أمريكا، على معنى أن أمريكا تمثل لديه حفيظ المادية الغربية والابتذال القبيح، على نحو لا يبرز في تصويره لأوروبا. لعل الأمر يتضح أكثر إذا واصلنا تحديد وجه آخر للتمايز بين القصصتين، وبخاصة ما يتصل بقلب الأدوار الجنسية/ الحضارية. فقد رأينا في «السيدة فيينا» أن الطرف الفعال المبادر كان درش، الذكر الشرقي، فيما الأنثى الأوروبية تجاوب حماسة بطله. أما في «نيويورك ٨٠» فالعكس هو القاطن، حيث المومس الأمريكية هي التي تطارد البطل الشرقي مطاردة مثيرة، حتى يؤول الحال بها أن تعرض عليه شراء جسده منه، بدل بيع جسدها له. ورأينا أيضا في «السيدة فيينا» أن درش كان مصرا على ألا يعرف أوروبا من خلال مومس، وفي «نيويورك ٨٠» نجد البطل شديد الاشمئزاز من فكرة مقايضة المتعة بالمال وليس من شك، كما يتبين من تسجيع القصة أن رفض هذا المبدأ، إنما هو كناية عن رفضه لحضارة مادية تجرد الناس من بشريتهم، وتحدد لكل شيء قيمة دولاية (٢٦). فهل تخص رؤية ادريس للتحولة الغرب الجديد (أمريكا) وحده، دون الغرب القديم (أوروبا)؟

ومثاليته، مقابل خسية الغرب وعقلانيته وماديته. ينتهي الجدل القائم بين الرجل والمرأة حين تنهار وتفقد أعصابها بتأثير من حدة رفضه لها، فتغادره بعد مشهد صاحب لنتتهي القصة. نهاية مفتعلة بلا مراء، وبعبارة عن الاقتاع. إذ أننا علينا الطرفين طيلة الحدث على قناعة دوجماتية بنظرة كل منهما إلى العالم. كما رأيناها ندين في الجدل والمحااجة لا يعجز أحدهما عن الانتصاف لوقفه الحضاري بشتى التبريرات.

سؤال التوصل والتمايز :

يريد ادريس من قرائه أن ينظروا إلى القصصتين في سياق واحد، باعتبارهما تنوعتين للحن مشترك، يؤكد ذلك أنه حين نشر القصة الثانية «نيويورك ٨٠» سنة ١٩٨٠، أدرج معها في الكتاب نفسه القصة الأولى «السيدة فيينا» التي سبق له نشرها سنة ١٩٥٩، محرفا عنوانها إلى «فيينا ٦٠». في محاولة منه لحكاكة عنوان القصة الثانية، ولغته الفطر إلى المساحة الزمنية بين تاريخي كتابتهما، ومع ذلك ورغم، فواقع الحال في القصصتين يشي بتمايز النظرة إلى الآخر عبرهما.

فإن «السيدة فيينا» يوحي مقول القصة أن أي حضارة لا يمكن أن تحقق ذاتها في مواجهة الآخر، سوى بالقبول الكامل بالذات وهو ما نستبينه بالأخص حين يذكر ادريس أن بطله درش لم يستطع أن يكمل مضاجعته للسيدة النمساوية، إلا حين أغلق عينيه وتخيل زوجته. وتتأكد هذه الرؤية كذلك، إذا أخذنا إلى الاعتبار وجهة نظر هذه السيدة، فيعد أن يفرغا من الفعل الجنسي، تلتقط صورة زوجها وتلصقها، ثم لا تلبث أن تقول لدرش الناظر إليها في ذنوب، أنها طوال رقادها معا كانت تفكر في زوجها: «لم أكن أعرف أنه رجلي الأفريقي الذي كنت أبحث عنه» (٢٣).

لا مندوحة أن ادريس يحاول بذلك أن يكون متوازنا ومنصفا في تصويره طرفي معادلة الذات والآخر، إلا أنه يؤكد رؤيته في الوقت نفسه، وهي الرؤية التي يلخصها المبدأ الباخثيني شديد البساطة: «إننا نخفق في النظر إلى أنفسنا ككليات، ولذا فإن الآخر ضروري» (٢٤). وهو عين المبدأ الذي يجسده ادريس من أن تصوراتنا الزائفة أو المبالغ فيها عن حضارة ما أخرى، تنبع من العشق من تصور فهمنا لحضارتنا نحن، وأن لقاء صادقا بين حضارتين لا يمكن أن يكتمل قبل الإدراك الصحيح لامكانات الذات أو لا.

على أن هذه الرؤية المتوازنة تصعب تماما في «نيويورك ٨٠» ليل محلها علاقة متغف شرقية متعاليه الغرب، يظهر بتعفف إدراعه له وتعاليه عليه، في صورة حادة الاستقطاب وعدم التماثل بين الأنا والآخر. ففي «نيويورك ٨٠» يعكس «السيدة فيينا»، لا تغاف مع الآخر، بل يحافظ كل من الطرفين على

الشعرية المخورطة :

كيفما كان الأمر ، فلنسا فقط في القصتين قبالة حالة من التحول الفكري، بل بإزاء حالة من الالتباس التجنيسي الذي يبعنا عن تعيين شكل الإبداع القصصي لهما.

فللوهة الأولى يمكن أن نعتبر «السيدة فيينا» قصة طويلة، على الأقل باعتبار نشرها ضمن مجموعة قصصية . أما «نيويورك ٨٠» ، فيضيف أديريس تحت عنوانها عبارة «رواية» وإن جاز القول أنها تتقنع تحت رداء شفيف من الروائية، لا يعدو أن يكون كساء لتغليف أفكار الكاتب المباشرة.

إن كلا العليين يوقعان أي محاولة لجنسيتها في حيرة، فالتجنيس يجد ذاته عملية اختزال، إضافة إلى افتراضه أن تكون الأجناس المخارطة قابلة للعطاعة ، كي يمكن للنقد أن يحدد هويتها^(٢٧) . وهنا ، وبخلاف ما يسجله الكاتب، يكاد الظن يدرجها في إطار السيرة الذاتية Autobiographie التي تتسم عموما بواحدية الصوت، وعلو الذاتية، ورجحان الفكرة أو الرؤية الواحدة، لغلبة حضور صوت صاحبها في إنتاجها، وفي صياغتها، وفي منطق وعيها بالذات والمجتمع والعالم وعيا ذاتيا^(٢٨) . ومع ذلك ورغم، فللمسألة قرون أخرى يجدر الأسماك بها.

ولعل الليان بالأطر المرجعية، الظاهرة والكامنة، والتي استعانت بهما القصتان في معارهما الفني، يقودنا للتعرف على تجربتهما الجمالية وهويتهما الأدبية. وهنا نجد أن القصتين لتعلمهما أكثر من إطار مرجعي : خطاب الأدب الشعبي، والخطاب الكرنفالي discours carnavalesque ، وخطاب الدراما المرتجلة Commedia dell'Arte تؤازر كل منها أدوات فنية يعينها توميء إلى مرجعيتها.

فمن ناحية ، وامتيحا من خطاب الأدب الشعبي، يلتفت الانتباه تزايد وجود الكليشيهات والتعريفات الجاهزة في القصتين ، يقدمها الكاتب حين تازف المناسبة ، أما بغية تبيان الحالة النفسية للشخصيات في مختلف المواقف ، من مثل قوله : «أصبح بعديا القرار في خير كان ..»^(٢٩) ، و«كم أخذ من مقلب...»^(٣٠) ، أو يهدف التعليق التفسيري أو الجانبي على الأحداث، بمثل قوله : «هذا هو الشغل المضبوط...»^(٣١) وكلها عبارات يضحها الكاتب بين قوسين، ويصوغها في مختزلات كلامية شائعة.

وليفت الانتباه كذلك لجوء الكاتب إلى إعادة ترتيب الألفاظ وتغيير مواضعها من الجملة بما يعالِف الترتيب النصوي المتداول من مثل قوله : «عجيب أمرها...»^(٣٢) ، «وفيها تتركز روح أوروبا...»^(٣٣) ، و«عضلاتك ليست لينة...»^(٣٤) ، و«فتا كانتا لا يد يحبها...»^(٣٥) ، وذلك استخدام يشكك بعدا إدراريا لوعي الكاتب بالمشاكلات المتشابهة لجزيئات صياغته ،

ويكتف المستوى الجمالي للتعبير، وهو ما يمثل إحدى السمات الفارقة لخطاب الأدب الشعبي.

ولعل دلالة تسمية الأبطال في القصتين هي التي توحى بالأوضح إلى مرجعيتها في خطاب الأدب الشعبي، وإن لوحظ أن مسؤولية التسمية فيها تنطوي على قاعدتين متباينتين للاحالة الدلالية: ففي «السيدة فيينا»، جاء فعل الامتناع عن تسمية بطلها بمثابة إطلاق حرية لا محدودة ، تنسج المجال أمام تأويلها في نمطين يمثل كل منهما حضارتها، إنه «اللامسمى» l'innommable الذي يلغي الخاص الظاهر، ليحل محله العام المضمّر، بواسطة استخدام الكنية بدلا عن الاسم . فالبطل يكتفى بـ «درش» ، وتلك كنية مصرية لاسم «مصطفى» تصلح علما على المصريين بعامّة. كما أن البطة تكتفى بـ «السيدة فيينا» ، أي أنها تحمل اسم المدينة الأوروبية العريقة التي تمثل حضارتها ، والتي لها حضورها في الإبداعية المصرية^(٣٦) . ولعل كون درش في القصة لم ينشأ أن يتعرف على اسمها، ليس حذفا غير مقصود من قبل الكاتب، فكل منهما في عين الآخر ليس مجرد فرد، وإنما ممثل لحضارة ، وبهذه الكنية ، لا يعدو الاسم الرسمي الذي أغفله الكاتب سوى هوية ظاهرة مقارنة مع الهوية الحقيقية التي تؤسسه وتخرقه، لدرجة تتحقق معها المطابقة الكاملة ، فينبعث وهم الهوية بسبب هذه المطابقة، التي تحقق تداخل الكنية مع اسم الجماعة، فتوفر تلاحم الرابطة بين الفرد وجماعته.

أما في «نيويورك ٨٠» فإن تسمية البطلين تبدو واضحة : فالبطل اسمه «عوض» ، والبطة اسمها «باميللا جراهام» وكلا التسميتين بمثابة علامة ، أو أيقون Icone عليهما، فاسم «عوض» يشيع في التصور الشعبي بمصر، وتتخطى محاولته المعتدلة والدينية ما بين التصويص عن موت سابقين، والإيمان بما يأتي به الله . وكذلك الأمر بالنسبة لاسم البطة، فكل منهما يعيد ذاكرة موروثه الحضاري

ويثير الانتباه هنا لجوء أديريس في العليين إلى تذكير الشخصية الشرقية (درش) في «السيدة فيينا»، وعوض في «نيويورك ٨٠» ، مقابل تانيث الشخصية الغربية (السيدة فيينا) في العمل الأول ، وباميللا جراهام في الثاني). وإن قدم الأناثى الغربية على صورة من البوح والجهارة غير المواربين بالحياء ، حتى ما يتصل بالفاعل البونسي.

ومن ناحية ثانية تبدو في القصتين كذلك ملامح من الخطاب الكرنفالي كما حددها ميخائيل باختين M.Bakhtine ، وبخاصة ما يتصل بتعددية الأصوات وإزدواجية القيم^(٣٧) .

ففي «نيويورك ٨٠» ، يتضح ملمح «غربة الأنا» alterité moi التي تميز موقع أديريس من تواصله مع راوي القصة وبطلها. فالبطل مفكر وكاتب يتوارى أديريس خلف فناعه، وهو ما نستشبهه في التفاصيل التي تنطبق على حياة أديريس وشخصيته، بل

الأدبية المستقرة Les genres littéraires établis ، وانهما يستمدان البرهان عليهما من نفسيهما وغيرهما معا، وهو ما يتفق مع ما ذهب اليه باختين من : «أن الجنس الأدبي هو دائما نفس الجنس وأخر: جديد دائما وقديم في الوقت نفسه فهو يولد مرة ثانية ، ويتجدد في كل مرحلة من مراحل التطور الأدبي ، وفي كل عمل فكري»^(٤٢).

إن مسألة الشكل ليست شكلية، بل معرفة موضوعها الشكل، أي بنية القول وإن بدت صعوبة الكشف عن جواهر تراوح الشكل في هذين العملين: هل هو قصدي؟ هل أنه إجراء استطقي؟ أم تنمية ناجمة من تداخل أطرها المرجعية؟ أم تراه تراوح ادريس في نظرتة نحو الآخر، فتراوح استتبعا تعبيره الفني عن هذه النظرة؟

اشكالية التحول:

ويظل السؤال مطروحا: ما الذي حدا برؤية الكاتب ال اتخاذ هذا المنحى المتطرف في النظرة إلى الآخر، خلال الواحد والعشرين عاما، فارق النشر بين العملين؟

إن تأسيس علاقة بين قصتي ادريس بما هو خارجها، عليها ألا تتم وفق تزامن تقليدي، يتوافق فيه إيقاع التتابع النصي مع منطق التتابع السوسيو تاريخي أو الشخصي للكاتب بل وفق منطق آخر يتأسس عبر علاقة تراكم لها استقلاليتها النسبية، أنه تراكب التضاد، الذي لا ينجح إلى الملائمة بين الابداع وفضاءاته الاجتماعي والتاريخي وشخصية صاحبه. ذلك أن المسافة بين عامي ١٩٦٩ و ١٩٨٠ مكتظة بالتفاصيل ومعمورة بالآزمات، والتحول ما بين العملين هو دالة هذه المسافة، بما يثي أن هذا التحول ليس عاطلا من الدلالة

الخصيصية أو التاريخية، لأنه من قلب هذه الدلالة، ففي بداية نشاطه مع مقبل الشخصيات، نظر ادريس إلى العالم الخارجي كوني غيور. كان هذا العالم يعني له أوروبا في المقام الأول، وبريطانيا بالخاص. ومثل مقفل كثيرين في مصر والعالم العربي، توزع بين كراهية السيطرة الأجنبية على بلده، وإعجابه بمنجزات الحضارة الغربية، وأدرك بوضوح «أن يكن بصعوبة، أن مصر والبلدان الناشئة الأخرى لو حصلت على نوع من الاستقلال السياسي والاقتصادي، فإن عليها أن تكيف نفسها مع الأساليب والتكنولوجيا الغربية، وهو ما كان يبدو في حد ذاته اعترافا يتفق الغرب»^(٤٤).

وعقب ثورة ٢٣ يوليو ١٩٥٢، ساهمت كتابات ادريس الإبداعية في المساعدة على صوغ إيقاع الحياة المصرية واستكمال مهام الثورة الوطنية، لكن الصراع ثقافى في الستينات حول مستقبل التطور الاقتصادي والاجتماعي اللاحق، في طرف تجاوزت فيها مصر مرحلة الاستقلال السياسي، وازداد الاحتكاك بين مصالح الشرائح المختلفة، وكان على الكاتب الذي

وملامحه، أن يعطي بطله عينين خضراوين (لون عيني ادريس)، على ندرة ذلك بين المصريين الذين يفترض أن البطل يمثلهم نمطيا^(٤٥)، أن البطل هنا شاهد على كاتبه وراوي ادريس وهم جميعا يشكلون صورة واحدة، لكنها موزعة بينهم، تلك ازدواجية لا تحطم فضاء المعنى، بل تعمل على توسيع فضاءه.

هناك كذلك وفي مسعى استيضاح ملامح الخطاب الكرنفالي في القصتين، بنائهما من خلال «تركيبية حوارية» combinatoire، بما تعنيه من صلة الذات بالآخر، وما توحى به من ازدواجية القيم بين الشخصيات، وإن ازداد وضوح هذه التركيبية في «نيويورك ٨٠»، حيث تسودها مقاطع حوارية مطولة إلى حد اللالة في أحيان، تربط بينها مقاطع سردية.

إضافة إلى هذين العملين، تسود الصور العبارة عن المواقف الجنسية، حيث ترأسل الحواس، والعزف على خوالج الجسد الأنثوي المسكون بهواجس الاثارة، وهو ما يوضحه قول الكاتب على سبيل المثال: «ظل يلامس رقبته بشفتيه حتى أحس بجلدها يقشر تحت لمس أنفاسه...»^(٤٦)، أو «هذه الأفخاذ المسجوبة وكأنها الفرس عربي أصيل، وكأنها منحوتة مشدودة...»^(٤٧).

ومن ناحية ثالثة، تجلج في العملين كذلك سمات من الدراما المرتجلة، كما عرفها المسرح الإيطالي القديم، وهو ما يتبدى في سلوك الأبطال، وفي لغة التعبير. فارتجال الأبطال هنا يصب في مجرى إنجازها لحدث غير مألوف، وخضوعها لانفداح واحد لا غير، يستمد حضوره من تلقائية حسية، كمحاولة لهدم الطقس الاجتماعي، عن طريق تقوير الدينامية الفردية، أو كاستعداد لهوية أساسية عبر محور المسافة أو غيرة المظاهر الرسمية^(٤٨).

أما ارتجال لغة التعبير، فيتمظهر في اغواء ادريس للغة، ما بين استعمال الفصحى (مثل قوله: «سأدر في غيبه...»، «ويستفاد العمل...»، «ودلف إلى جوارها...») واستيعاب لغة التخاطب الشعبي (من مثل: «أنت مكس بدل أنت كسبح»، «وأنت مجلس بدل سمين»، «ديترالز على الفتاة بدل يثقل عليها»، «وامرأة ستاني بدل امرأة محافظة»، «والكار بدل المهنة...»، إضافة إلى إيراد طرائد أجنبية (من مثل: مغنطه بدل جذبتة»، «والكونت جرسون بدل عامل المقهى»، «والعصيرات السكس بدل التعصيرات الجنسية...»).

الأمر هنا يتجاوز حدود الجمع أو الخطب بين تقليدية الفصحى وغوية العامية وعجمة الرطانة، لينطوي على توفيق فني ثوب في أهالي الحدود. إنها غواية اللغة غير المقدسة، حين تتفتح نفسها على التلقي، فتسمح للذين كابودوا سلطة اللغة للسيطرة. أن يكشفوا لغتهم فيها وعبرها ومعها. كالشأن في الدراما المرتجلة^(٤٩).

وهكذا فإن تراوح الشكل في القصتين بين خطاب الأدب الشعبي والخطاب الكرنفالي والدراما المرتجلة، يرجع استبطان الاستنتاج القائل بأنهما يخترقان انصاف النوعي للأنجاس

- ١٢- المرجع نفسه، ص ١٢٩ - ١٣٠
 ١٣- المرجع نفسه، ص ١٤٤.
 ١٤- المرجع نفسه، ص ١٣٠.
 ١٥- المرجع نفسه، ص ١٤٨.
 ١٦- نيويورك ٨٠، مرجع سابق، ص ٥.
 ١٧- المرجع نفسه، ص ١٢.
 ١٨- المرجع نفسه، ص ١٨.
 ١٩- المرجع نفسه، ص ٢٣.
 ٢٠- المرجع نفسه، ص ٢٠.
 ٢١- المرجع نفسه، ص ١٢.
 ٢٢- المرجع نفسه، ص ٢٥.
 ٢٣- المرجع نفسه، ص ١٢٢.
 ٢٤- Barkhtine, M.: Esthétique et théorie du roman, - Seuil, Paris, 1984, p. 187.
 ٢٥- توفيق الحكيم، عصفور من الشرق، ص ٢٧.
 ٢٦- نيويورك ٨٠، مرجع سابق، ص ٥٥.
 ٢٧- Vives, E.: The artistic transaction... Essays on theory of Literature, Ohio state: university press, Columbus, 1988, p. 98.
 ٢٨- Fleishman, A.: Figures of Autobiography, university of California press, 1983, pp. 15 - 16.
 ٢٩- نيويورك ٨٠، مرجع سابق، ص ١٠٦.
 ٣٠- فيينا ٦٠، مرجع سابق، ص ٨٩.
 ٣١- المرجع نفسه، ص ١٢٠.
 ٣٢- نيويورك ٨٠، مرجع سابق، ص ٨.
 ٣٣- فيينا ٦٠، مرجع سابق، ص ٨٠.
 ٣٤- نيويورك ٨٠، مرجع سابق، ص ٢٧.
 ٣٥- المرجع نفسه، ص ١٢.
 ٣٦- في الأرمينية المصرية ارتبطت مدينة «فيينا» بليلال الأنس، حين ذاعت أغنية الطيرة الراحلة «أسهمان»، ولاحقا في منتصف السبعينات حين نشر الشاعر صلاح عبدالصبور قصيدته المشهورة «أغنية من فيينا» ضمن ديوانه «الحلام الفارس» ص ١٢٠.
 ٣٧- يحدد باختين ثلاث خصائص للكرونا: أولها ازدواجية القيم بين الجليل والسوقي والقدس والدنيوي، وثانيها تعددية الأصوات حيث تمزج الأصوات بواسطة قناع يتقنع به الكاتب، وثالثها السخرية من الزيف والاهتمام بناتشة الجزء السفلي من الجسد. ويرى باختين أن فن الكرونا لا يبدو بشكل جلي خلال فترات التصلب الاجتماعي، وهو ما حدا به إلى دراسة أعمال «رابليه» كمتمثلة للمرحلة الانتقالية بين العصور الوسطى والنهضة، والتي تعد كنوع من احتياج العامة على سيطرة النبلاء والأكبرى، أو في المرحلة الانتقالية بين روسيا القيصرية والسوفييتية، كما ترجمها أعمال دستوييفسكي.
 ٣٨- نيويورك ٨٠، مرجع سابق، ص ٢٨.
 ٣٩- فيينا ٦٠، مرجع سابق، ص ١٢٩.
 ٤٠- نيويورك ٨٠، مرجع سابق، ص ٤٥.
 ٤١- جبري يوسف الأثر الثائر بثرات الكوميديا الحديثة، وذلك في مسرحية (الفرافير) التي عرضت في الستينات.
 ٤٢- دراسة كورير شويك حول اللغة عند يوسف ادريس، يشرح إلى كراهيته للسلطة اللغوية في مصر، مثلية في مؤسسة القصص (مجمع اللغة العربية): انظر:
 Kurpershock, P.M. The short stories of Yusuf Idris - A modern Egyptian author, Leiden, Brill, 1981, p. 115.
 Bakhtine, M., Op. Cit., p. 151. - ٤٣
 Ibid, p. 135. - ٤٤
 Ibid, p. 189. - ٤٥
 ٤٦- يوسف ادريس، بيت من لحم (مجموعة قصصية)، القاهرة، ١٩٧١، ص ٤٢.

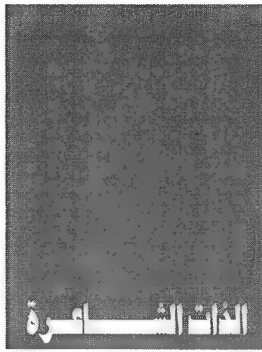


تربى على مفاهيم الوحدة الوطنية قبلًا، أن يقرر موقفًا جديدًا له. لكن الأمر لم يكن سهلاً في ذلك الظرف المعقد، مما أدى إلى نشوء أزمة روحية عند كثيرين من المثقفين، ومنهم ادريس. وكانت أرهاصاتهم في ذلك الحين تدفعهم إلى رفض كل نوع من (الأكراه)، والدفاع عن حرية الفرد بمختلف أشكالها^(٤٥). هذه الأفكار والمفاهيم الجديدة أخذت تخترق وحدة وتكامل عالم ادريس ورسماله الرمزي، فراح يحاول العثور على فهم جديد للواقع ينفي كل آخر داخله. وقيل وفاة عبدالناصر بشهور ثلاثة، كتب قصته (الرحلة) متنبئًا فيها بموت هذا الآخر انداخل، يقول الراوية الذي يحمل جثة أبيه في عربته: «ودعا يا سيدي يا ذا الأنف الطويل... أنت الوحيد في الدنيا الذي كنت أخافه، كنت دائما هناك في بيتنا تربطني، تشدني... لماذا كنا نختلف؟ لماذا كنت تصر وتلع أن انتازل عن رأيي وأقبل رأيك؟ لماذا كنت دائما أتمرد؟ لماذا كرهتلك في أحيان؟ لماذا تمعنت في لحظات أن تموت لأتحرر؟»^(٤٦).

وحين سلمت السبعينات للثمانينات، كانت مصر تبدل ثوبها بمنظومة أخرى من قيم الانفتاح والاستقطاب الاجتماعي الحاد، واجهتها تيارات الماستر وكراسات المواهب الشابة، قبالة الأقالام المصوفة بصمتها وزورها، وهكذا قذف شع مناخ الإبداع، وضرورت الممارسة العملية للكاتب بادرير إلى إيقاع السياسة اللجوج، والتعمد بمانها، فكانت مقالاته الصحفية التي اعتقد أن بمقدوره خلالها أن ينتقي من خروق الواقع ما يمكنه رقه، لكن انخروق كانت تتسع وتمتد وتستعصي على الراتق. وهكذا، ففي المسافة الفاصلة بين عامي ١٩٦٩ و ١٩٨٠ ناخست المسرات، ويدا ادريس يبدل في وجهي حلمه، وفي اهاسيه يراوح نظرت له لأخر. لقد تغير ادريس. اشتبكت المسافة إلى عينيه بغير اللحظة، وانقسم على نفسه بمزيج من الشجاعة والحذر والمجازفة، وباتت جدلية الذات والآخر لديه وكأنها عيه يسائل دوائر مخاطبته، داخل اشكالية حقيقية للأصالة والمعاصرة، ما زالت بعد أسيرة شرط ولادتها.

الإحالات :

- ١- نشرت قصة «السيدة فيينا» في البداية كملفات متتابعة بعنوان «سيدة فيينا» بجرادة (المساء) خلال شهري يوليو وأغسطس ١٩٥٩، وأعاد الكاتب نشرها ضمن مجموعة القصصية (المسكري الأسود) سنة ١٩٦٢. ثم مع قصة «نيويورك ٨٠» مع تغيير عنوانها إلى «فيينا ٦٠»
- ٢- يوسف ادريس - نيويورك ٨٠ - رواية، مكتبة مصر، القاهرة: ١٩٨٠، ص ٧٤.
- ٣- فيينا ٦٠، مرجع سابق، ص ٧٧.
- ٤- المرجع نفسه، ص ٧٩.
- ٥- المرجع نفسه، ص ٨٠.
- ٦- المرجع نفسه، ص ٨٦.
- ٧- المرجع نفسه، ص ٨٧.
- ٨- المرجع نفسه، ص ١٢٧.
- ٩- المرجع نفسه، ص ١٢٨.
- ١٠- المرجع نفسه، ص ١٤١.
- ١١- المرجع نفسه، ص ١٤٦.



في شعر الحداثة العربية

عبدالواسع أحمد الحميري *

بؤرة ولادة الوجود والعالم على السواء ، فهي تمثل

● بؤرة ولادة الشاعر الحدائي الذي غدا موجودا لا وجود له إلا في التجربة، وغدا وجوده في التجربة ، من ثم، نوعا من الحوار والحوار الأعمق بين ذاته ، وذات الآخر أو بين أناه الشخصية وأناه الأخرى المعممة أو الاجتماعية، وهو حوار من شأنه أنه بين المختلفات والنقائض التي يتألف منها الوجود الانساني ؛ فالحرية التي هي أساس الوجود الانساني بل ماهية الوجود الانساني، لا تظهر في التجربة، إلا من خلال نقيضها وهو الضرورة والنقيضان: الحرية والضرورة هما قمة النقائض التي يتألف منها وجود الوجود الشاعر الحدائي وعالم وجوده الشعري. لذلك كانت هذه العلاقة:

● بؤرة ولادة عالم الحداثة الشعري، بوصفه مزيجا من الداخل والخارج الخاص والعالم، الذاتي والموضوعي، الوعي واللاوعي، المرئي واللامرئي، الحسي والمجرد، الواقعي والشعري.

تطمح هذه الدراسة الى اكتشاف طبيعة العلاقة بين الخاص والعالم، الداخل والخارج، الذاتي والموضوعي، الضروري، والحر، تجربة الحياة وتجربة الشعر، ذات الشاعر وذات الشعر، في شعر الحداثة العربية، وذلك بهدف الوقوف على مدى تفاعلهما في إنتاجية نص الحداثة الشعري، وإسهام كل منهما في تشكيل هويته الشعرية، ومن ثم الوقوف على مدى توافر نص الحداثة الشعري على أهم مقومات إنتاجه مجتمعي وتاريخيا، أي على أهم شروط إبداعه وشروط قراءته.

ولكن لماذا من خلال هذه العلاقة بالذات؟ ثم لماذا من زاوية الذات الشاعرة الحداثيّة وليس من زاوية ذات الشاعر الحداثي؟!

أما لماذا من خلال هذه العلاقة بالذات، فلكون هذه العلاقة - علاقة الذات الشاعرة الحداثيّة بذات الشاعر الحداثي - قد صارت تمثل، في منظور الشعر الحدائي ذاته،

★ كاتب وإستاذ جامعي من اليمن

* وبؤرة ولادة نص الحداثة الشعري، الذي ما عاد ميلاده يتضمن قطبا كهربائيا واحدا مغروزا في أعماق الذات - كما يقول مكليش - بل أصبح يتضمن قطبين متصارعين هما: الذات والعالم أو الواقع، فالنص الحداثي إذن لا يبدأ في العزلة أو الفراغ، بل في نطاق من العلاقات، فهنا الشاعر وهناك الواقع أو العالم بتعارض مفرداته وتعدد علاقاته، وبدا من الرمز الذي ينبثق - حسب قول مكليش أيضا - كما تنبثق فينوس من البحر بقوة حركتها التلقائية - نجد هنا صورة أو قصيدة تتحقق في المدى الذي ننظر إليه جميعا: المدى ما بين أنفسنا من جهة والعالم الذي نعيشه وتفاعل معه من جهة ثانية. كما نجد - بدلا من المترقب المنتظر اليقظ الذي يجثم مطرقا فوق صمته الذاتي - نجد الإنسان المتوتر الذي يتخذ لنفسه وضعا تاريخيا على محور التحولات التاريخية الذي يمثل - بالنسبة لشاعر الحداثة - بؤرة لوعيه التاريخي، ومركزا للتفاعل والمواجهة مع أحداث التاريخ ومآسيه. الأمر الذي جعل من القصيدة الحداثية تجسيدا حيا مباشرا لذلك الوعي ولهذا التوتر والصراع.

* فضلا عن كون هذه العلاقة قد صارت تمثل بؤرة توتر دلالات نص الحداثة وتجزع شعريته.

ولذلك فنحن بكشفنا عن طبيعة هذه العلاقة / البؤرة، نكون قد أسهمنا في الكشف عن طبيعة التجربة الحداثية بوصفها

* تجربة اندماج كلي بالعالم، لا تجربة وصف للعالم.

* وتجربة فعل في العالم، لا تجربة أفعال بعالم.

* تجربة تفجير وتغيير للعالم، لا تجربة محاكاة أو تعبير عن العالم.

* وتجربة كشف عن وجود، لا تجربة وصف لوجود.

* تجربة تجاوز وضرورة، لا تجربة جمود واستقرار.

* تجربة خلق باللغة لا تجربة تعبير باللغة.

وأما لماذا هذه العلاقة من زاوية الذات الشاعرة الحداثية وليس من زاوية ذات الشاعر الحداثي من زاوية الوجود الشعري، وليس من زاوية الوجود الشاعر، فلكون الذات الشاعرة الأولى، هي الذات الحاضرة في التجربة والفاعلة فيها، ولذلك فهي التي يمكن إخضاعها للنظر والتحليل فضلا عن كون هذه الذات الشاعرة، إنما تمثل في حقيقة الأمر، ذات الشاعر الحداثي، وقد دخل هذا الأخير في تجربة مباشرة مع إمكانات وجوده شعريا، ومن ثم مع إمكانات التحول

الشعري، وعندما يدخل الشاعر الحداثي في تجربة مباشرة مع إمكانات الوجود، أو التحول الشعري، فذلك يعني أنه قد صار في جدل مع العالم في كليته، وأنه، من ثم قد أخذ يتحول في العالم بمقدار ما يحول العالم، يتغير فيه بمقدار ما يغير في نظامه ونظام العلاقة بين أشيائه، الأمر الذي جعلنا ننظر إلى هذه الذات الشاعرة على أنها:

* ذات جدلية أو كلية مفتوحة أي مركبة من الداخل والخارج، أو من ذات الشاعر وذات الشعر في انفتاحهما بعضهما على بعض، وجدلها بعضهما مع بعض، وإلى القول الشعري الحداثي على أنه من ثم، قول مركب لما يكونه وضع هذه الذات المركب في سياق القول، وإذا صار من حقنا النظر إلى القول الشعري الحداثي على أنه قول مركب لما يكونه وضع قائله المركب في سياق القول ذاته صار من حقنا، انطلاقا من ذلك - تناول بنية القول الشعري الحداثي، انطلاقا من بنية القائل الشاعرة حين يقول، ومن ثم، التعرف إلى هوية نص الوجود انطلاقا من بنية الوجود التي تجسد، أي من خلال بنية الأنا كعلاقة توتر جدلية بين ما يقول في التجربة وما يقول في القول وإمكانات القول (أي بين أنا القائل وعالم القول أو الرؤيا من جهة، وأنا القائل وإمكانات القول أو الرؤيا إمكانات اللغة - الإبداع من جهة ثانية) الأمر الذي جعلنا ننظر إلى هذه الذات القائلة أو الرؤياوية، من زاوية علاقتها بما تقول، أو بعالم القول أولا، ثم من زاوية علاقتها بإمكانات القول (اللغة - الإبداع) ثانيا، ونظرا لتفاوت العلاقة بين هذه الذات القائلة وما تقول (تعبا لتفاوت عالم القول ذاته)، وهذه الذات وإمكانات القول في شعر الحداثة العربية، فقد رأينا تقسيم شعراء الحداثة الذين تناولتهم هذه الدراسة إلى تيارين: تيار الذات المنفصصة عن العالم الواقعي أو التاريخي، وتيار الذات المنفتحة على العالم الواقعي أو التاريخي وقد تناولنا في إطار التيار الأول ثلاثة شعراء هم: أدونيس (من سورية) ويوسف الخال (من لبنان) وقاسم حداد (من البحرين)، في حين تناولنا من شعراء التيار الثاني خمسة شعراء هم: السياب (من العراق) وصالح عبد المصور وأمل دنقل (من مصر) ومحمود درويش (من فلسطين) وعبد العزيز القفاص (من اليمن).

غير أن ما تناولناه من إنتاج هؤلاء الشعراء جميعا قد بقي محصورا في نطاق ذلك الانتاج الذي تتمثل فيه هذه البنية - الجدل، أو الذي يسعى هؤلاء الشعراء خلاله على الأقل - إلى تمثل هذه البنية - الجدل، ولذلك فقد استبعدنا من مجال الدراسة، ذلك الانتاج الذي تغيب عنه هذه البنية،

الذات من زاويتين مختلفتين: من زاوية وضعها الذي تعاني الآن - هنا - ومن زاوية وضعها الذي عانت قبل الآن - هناك، ومن ثم، من زاوية وضعها في زمن التكلم، ومن زاوية وضعها في زمن الصمت، للنظر في طبيعة العلاقة بين وضعها في زمن الصمت ووضعها في زمن التكلم من جهة، وفي طبيعة الخلفية التي أقضت الى تلك العلاقة، من جهة ثانية.

وهذا يعني أننا قد حاولنا - بمقتضى هذا المنهج - الانفتاح على الذات من أفق تفتح الذات، والحوار معها من أفق حوارها مع العالم - واكتشافها من أفق اكتشافها في العالم بمعنى أننا قد صرنا ندرك الذات بوصفها منتجا للنص وناتجا عنه، أو قاتلا له - ومقولا فيه - ومن ثم، بوصفها انبثاء لا بنية، وتشكلا لا شكلا، وتخلقا لا خلقا.

ولذلك فلا غرو أن تميزت لغتنا في البحث بأنها الى لغة الحوار مع الذات الشاعرة في شعر الحداثة أقرب منها الى لغة التواصل مع متلقي خطاب الحداثة، وتميز موقفنا النقدي في تناولنا لخطاب الذات بالانحياز لمحمول هذا الخطاب أكثر من انحيازنا لشكل الخطاب، وبالانحياز لبعض الذات الفاعلة والمؤثرة في هذا الخطاب أكثر من انحيازنا لبعض الذات السلبية أو غير الفاعلة في خطاب الحداثة.

وقد توصلنا خلال دراستنا عن الذات الشاعرة في شعر الحداثة العربية الى عدد من النتائج الخطيرة التي كان من أهمها - كما لاحظنا - تغيي الذات المنسجمة من الواقع المنقصمة عن الواقع الاجتماعي أو التاريخي.

✽ عن إمكانية الانفتاح على العالم في كليتته وانفتاحه، أي على الداخل والخارج معا في سياق تحولهما وصيرورتها معا، ووقوعها بدلا عن ذلك، ضحية الانغلاق على العالم في جزئيته وانغلاقه، أي على الداخل فقط، في محدوديته وثباته. فالذات الشاعرة في سياق هذه التجربة، ما عادت كالأذات الشاعرة في سياق التجربة الأولى: في موقع من يفتتح على كليتته وضعه في الواقع ونقيضه، أو في الواقع وما يعلى عليه، أي في عالم الضرورة وفي عسالم الامكان، أو في المرثي واللامرثي أو المجرّد والحسي، وفي الواقع ونقيضه المتحوّلين أو النيتامينين، أي في المرثي واللامرثي أو في المجرّد الحسي في انفتاحهما وجسدلها، أو في تحولهما وصيرورتها. بل صارت في موقع من يفتتح على جزئية وضعه في نقيض الواقع فقط أو فيما يعلى على الواقع فقط، أي في عالم الفكر والثقافة، أو في لامرثيات الفكر والثقافة ولذلك فهي ما عادت في موقع من يواجه وضع كينونته المفتوح في الخارج (أي في عالم الضرورة أو المعاناة الواقعي) بإمكانات الكينونة في

أو الذي لم يخضع فيه هؤلاء الشعراء لشروط الانتاج الحداثي القائم على انتاج هذه البنية ومن ذلك إنتاج أدونيس في ديوانيه «قصائد أولى» و «أوراق في الريح» وإنتاج «يوسف الخال» في ديوانيه «الحرية» و «مهروديه» ومن إنتاج قاسم حداد، كل إنتاجه عدا ديوانيه: «القيامة» و «يعشي مقفورا بالوعول» ومن إنتاج السياب ديوانه الأول «أزهار وأساطير» ومن إنتاج المقلح ديوانيه: «لا بد من صنعاء» و «رسائل الى سيف بن ذي يزن» ومن إنتاج أمل دنقل ديوانه الأول «مقتل القمر» ومن إنتاج درويش «أوراق الزيتون» وفيما عدا ذلك من إنتاج هؤلاء الشعراء جميعا بمن فيهم صلاح عبدالصبور، فقد بقي مجالا للدراسة والتحليل، أو مجالا للنظر والتدقيق.

وقد انطلقنا في بحثنا عن الذات في هذا الانتاج (أو في هذه النصوص) من ثلاثة أسئلة رئيسية هي:

١ - ماذا نقول هذه الذات في التجربة متضمننا كيف تقول؟
٢ - لماذا تقول هذه الذات في التجربة هذا (العالم) الذي تقول دون غيره مما لم تقل، متضمننا سؤال الوظيفة التي يحققها القول، وسؤال الخلفية الأيديولوجية والتاريخية أو الواقعية التي ينبثق منها أو يفسدها القول؟

٣ - كيف تقول الذات العالم الذي تقول متضمننا: ما الزاوية التي تنظر منها الذات الى العالم؟ وكيف تنظر الذات من تلك الزاوية الى العالم؟

وقد حاولنا الاجابة عن أسئلة الدراسة في الشطر المتعلق بوظيفة القول الشعري الحداثي. والشطر المتعلق بخلفية القول. الفكرية والتاريخية وفي محاولة الاجابة عن السؤال المتعلق ببنية القول أو بآدابعية الرؤيا.

على أننا في محاولتنا الاجابة عن هذه الأسئلة قد التزمنا منهجا في النظر الى هذه الذات أو في الكشف عن هويتها يمكن وصفه بأنه ينضج على التأويل وعلى التفسير في آن معا.

على التأويل لأنه يلجس على وضع الذات التآني في التزامني في سياق معاناة القول ذاته (أي في لحظة القول الزائنة) وعلى التفسير، لأنه يتجاوز وضع الذات، التآني في التزامني في سياق معاناة القول الى وضع الذات الزماني أو اللاتزامني خارج سياق القول، أي في خلفية القول، أو في سياق المعاناة الواقعية أو المرجعية، ليكتشف وضع الذات التآني انطلاقا من هذا السياق، أو ليعبث عن تفسير لوضع الذات التزامني في هذا السياق، بمعنى أنه قد ظل ينظر الى

الداخل أو بإمكانات الانفتاح عليه من الداخل . من ينفي (نفياً جديلاً) ضرورة وضعه الجمعي في الواقع ، بإمكانات وضعه الفردي في الممكن ، من يستبدل بوضعه في الضرورة وضما له في الحرية ، ليتجاوز وضع ضرورته المحدد، بإمكانية حريته المحددة . بل صارت في موقع من يتكفيء على الداخل من الخارج (أي من موقع الرؤية الجاهزة للداخل) من يفتح على إمكانات الذات، من أفق الذاتي أو الفردانية . من تتطابق ذاته المذونة أو المفردة (أي المزدوجة بأيديولوجيا الذاتية أو الفردانية، أو المحكومة بمنطق الرؤية الجاهزة للذاتية أو للفردانية) مع إمكانات الفكر الفردي الحديث، أو الذاتي الرومانسي . من يعكس وضع ذاته المذوت أو المفرد في مرآة اللغة الصافية حيناً وفي مرآة الفكر الفردي أو الذاتي عبر إمكانات اللغة حيناً آخر . وهذا يعني أن هذه الذات قد صارت، خلافاً للذات الشاعرة الأولى في موقع من يهدم أو يبني البناء، من يهدم وضع كينونته المحدد في عالم الامكان أو الابدولوجي ، ليبني وضع كينونته المحدد في عالم الامكان ذاته وعبر إمكانات البناء ذاتها . من ينفي وضع كينونته في عالم الامكان بحركة نفي أخرى في عالم الامكان ذاته وعبر إمكانات الحركة ذاتها . لا في موقع من يهدم البناء ليبني ، من يهدم ما هو موجود في الخارج (أي في الواقع أي في الوعي) بما يوجد في الداخل (أي الآن - هنا في التجربة) وما هو زمني بما يتزامن ، (أو بالمتزامن) ليبني بما يتزامن أو بما يوجد، ما لم يوجد ولن يوجد . يعني أنها أي الذات المنسحبة قد صارت في موقع من يبني اللاواقعي والخيالي على أرضيته هو نفسه، ومن أنقاضه هو نفسه . لا في موقع من يبني اللاواقعي أو الخيالي على أرضية الواقع ومن أنقاض الواقع نفسه.

وتختل الذات المنسحبة في هذه التجربة عن موقع المواجهة مع الواقع على هذا النحو، إنما يعني بالأساس تخليها عن إمكانية الضرورة ، بوصفها شرط الحرية، ومن ثم، عن إمكانية «الهم الحقيقي» : هم الوجود أو التجاوز الحقيقي ، أي الناتج من معاناة الواقع في حضوره - بوصفه شرط التحقق الحقيقي، أو التجاوز الحقيقي في التجربة - الرؤيا، أي بوصفه الشرط الضروري لانفتاح الكينونة ، أو لتماثل الكائن الراي بعالم رؤياه، وتحول كينونته ، من ثم، في سياق تحول عالم رؤياه، لسلك أقصى تخلي الذات المنسحبة في هذه التجربة عن هذه الامكانية الى تخليها من ثم

* عن إمكانية الانفتاح على موقف الآخر من العالم لتمثله، ووقوعها بدلا عن ذلك، ضحية الانغلاق على موقف

الآخر من العالم لحماكاته ، فهذه الذات - كما لاحظنا ما عادت في موقف من يستدعي إمكانات الوجود الفردي عند الآخر (بما في ذلك نظام الوجود الفردي نفسه) الى التجربة ليواجه بها أو ليفكك من خلالها وضع كينونته المفتوح على الواقع وتقيضه . من يفتح على إمكانات الفردانية من فضاء الانفتاح على وضع كينونته المفتوح، من يرى تلك الامكانات (أو يتماهى بها) ضمن ما يرى ليتجاوز من خلالها وضع كينونته في كلية ما يرى بل صارت في موقف من يستدعي إمكانات الوجود الفردي عند الآخر ، ليفردن بها، أو من خلالها ذاته الفردية ، من يفتح على تلك الامكانات من فضاء الانغلاق على إمكانات ذاته الفردية ، من يرى إمكانات ذاته الفردية منعكسة في مرآة تلك الامكانات. وهذا يعني أن هذه الذات قد غدت - خلافاً للذات الشاعرة الأولى - في موقف التماثل أو التطابق مع إمكانات الآخر (مبدع المؤلف الفردي) في المواجهة ، لا في موقف الاختلاف أو التناقض مع إمكانات ذلك الآخر في المواجهة . في موقف من يتطابق وضعه مع وضع الآخر، وإمكاناته في المواجهة مع إمكانات ذلك الآخر، لا في موقف من يختلف وضعه عن وضع الآخر، لتختلف إمكاناته من ثم عن إمكانات الآخر، ومن ثم في موقف من يقترب في موقف الآخر ليحاكيه، لا في موقف من يفتح على موقف الآخر ليمثله. الأمر الذي جعلنا ننظر الى موقف الذات في سياق المحاكاة على أنه:

- * موقف غير مسوغ من العالم لأن الذات لا تستجيب خلاله للواقع الاجتماعي أو التاريخي، بل لما فوق الواقع ، أو للواقع الاجتماعي أو التاريخي، ولكن كما يعانين الآخر (مبدع الموقف المحاكى) لا كما تعانين نحن الذين نتلقى خطاب الذات هذا.
- * وموقف سلبي من العالم، لأن الذات تعتمد فيه على المواجهة بالقرار ، لا بالفعل وبالتخطي أو القفز، لا بالاختراق أو الهدم.
- * وموقف غير متوازن ، لأنه ينهض على التبعية للآخر، لا على الحوار معه، وعلى الذوبان فيه، لا على التفاعل معه.
- * وموقف غير مألوف أو مفهوم من لدن المتلقي أو المشاهد، لأنه في النهاية، موقف غير موقعه، وفي مواجهة وضع هو غير وضعه.
- * في حين يمكن وصف موقف الذات الشاعرة في سياق التمثل بأنه:
- * موقف مسوغ ومشروع من العالم ، لأن الذات ظلت فيه للواقع ، لا لما فوق الواقع، والواقع التاريخي كما تعانين الذات، أو كما تعانين نحن الذين نتلقى خطاب الذات، لا

كما يعانیه الآخر، مبدع الموقف المتمثل بالفتح.

❖ وموقف إيجابي من العالم ، لأن الذات تهدف من ورائه الى المواجهة بالفعل ، لا بالفرار ، وبالاختراق أو الهدم ، لا بالتخطي أو القفز.

❖ وموقف متوازن ، لأنه ينهض على الحوار مع الآخر ، لا على التبعية للآخر ، وعلى التفاعل معه ، لا على الاندغام فيه .

❖ وموقف مالوف لدى المتلقي أو المشاهد ، لأنه في النهاية موقف المتلقي أو المشاهد نفسه من العالم الذي هو في الوقت نفسه عالم المشترك مع الفنان فهو موقفه من ذلك العالم ولكن كما يجسده طموح الفنان الخلاق .

على أن تخلي الذات المنسحبة عن إمكانية الانفتاح على موقف الآخر من العالم ووقوعها في أسر الانغلاق على موقف الآخر من العالم فقد أفضى بالضرورة الى تخلي هذه الذات المنغلقة عن ثم .

❖ عن إمكانية التجربة الرؤيا ، بوصفها كما لاحظنا في تجربة الذات الأولى - انفتاحا كلياً (دافعة الهم) على العالم في كليته وانفتاحه ، وجدلاً كلياً (محقة الهم) مع العالم في كليته وانفتاحه أي مع الداخل والخارج في انفتاحهما وجدلتهما ، أو في تحولهما وصيرورتها . ووقوعها ، بدلاً عن ذلك ، في وهم التجربة الرؤيا ، أو في أسر التجربة الرؤيا المغلقة ، بوصفها انغلاقاً على الجزئي المنغلق وجدلاً غير جذلي مع الجزئي المنغلق في انغلاقه ، أي مع إمكانات الكينونة الفردية المفردة ولا شيء غير ذلك . وهذا يعني أن هذه الذات الرؤيوية قد تخلت فضلاً عن ذلك .

❖ عن إمكانية الكشف عن المجهول بوصفه - كما كشفت عنه تجربة الذات الأولى - هذا الوجود الجدلي لذلك الموجود الجدلي ، في سياق الجدول . أو بوصفه بعبارة أخرى ، هذا الوجود الكلي المفتوح لذلك العالم الكلي المفتوح في سياق التجربة - الانفتاح . لنكشف ، بدلاً عن ذلك ، عن المعلوم بوصفه هذا الوجود المتعالي على الواقع لذلك الموجود المتعالي على الواقع . في سياق تعاليه على الواقع أو بوصفه بعبارة أخرى هذا الوجود الفردي المفرد لذلك الموجود الفردي .

على أن تخلي الذات المنسحبة عن إمكانية التجربة الرؤيا - الكشف عن المجهول ، ووقوعها في أسر التجربة الرؤيوية الكشف عن المعلوم قد أفضى بالأساس الى تخلي هذه الذات :

❖ عن إمكانية التجربة الدرامية ، ووقوعها في وهم الدرامية ، أو في أسر التجربة الغنائية . ويرجع هذا الى أن الدرامية ، خروج من الذات ، وحوار مع الآخر . وهذه الذات -

خلاقاً للذات الأولى - ما عادت في موقع من يخرج من ذاته ليصاور الآخر ، أو في موقع من يفتتح عن ذاته على الآخر ، بل في موقع من ينكفي على ذاته ليقمع الآخر ، أو يلغى بوجوده الجاهز والمصنم وجود الآخر ، من يرى ذاته الجاهزة في مرآة الآخر . ولذلك فهذه الذات ما عادت في موقع من يتعاطى الكلام مع الآخر ، بل في موقع من يفرض الكلام على الآخر ، أو في موقع من يسرد الكلام نيابة عن الآخر .

وهذا يعني أن الدرامية مواجهة وصراع مع عالم القول عبر إمكانات القول ، وهذه الذات ما عادت - خلافاً للذات الأولى - في موقع من يواجه إمكانات القول وضيع كينونته في سياق القول ، من يستدعي إمكانات القول - الرؤيا (إمكانات القناع ، الرمز ، اللغة) ليفك بها أو من خلالها وضع كينونته في عالم القول ، بل في موقع من يفرض بإمكانات القول - الرؤيا ، سلطته على عالم القول . من يستدعي إمكانات الرؤيا ليرى في مرآتها ، أو من خلالها ذاته الجاهزة . وأن الدرامية ، تصدع وتشظي وهذه الذات ما عادت في موقع من تتصنع كينونته وتتشظى لتشظيها بفضي الى خفوت صوته ، بل بالأحرى الى اتساع صوته في التجربة اتساعاً كبيراً يفدو معه صوت الرؤيا ، أو صوت الراشي الذي يتوحد بعالم رؤياه ، بل في موقع من تتوحد كينونته وتتماسك تماسكاً بفضي الى هيمنة صوته في التجربة على كل صوت لسواه وعلى نحو يفدو معه صوت الرؤيا المصددة الجاهزة المحيل على عالم الوجود المصعد الجاهز .

على أن الدرامية قبل هذا وذاك وعي مزدوج بعالم مزدوج وبناء مزدوج لعالم مزدوج . لذلك أفضى تخلي الذات المنسحبة عن إمكانيتها الدرامية الى تخليها ، من ثم :

❖ عن إمكانية الإيحاء بالوضع المفتوح ، لتقع في أسر الترميز للوضع المغلق ، أو في أسر التعبير المباشر عن الوضع المغلق . والفرق بين الإيحاء بالوضع والترميز للوضع - من منظورنا على الأقل - أن الترميز قول الشيء الآخر وحده ، أما الإيحاء فقول الشيء وغيره أو قول الشيء في سياق قول غيره ، ومن هنا فالترميز إحالة على المثلث في اختلافه . أي على المتعالي في انسجام وضعه . والإيحاء إحالة على المختلف في اختلافه أي على الواقعي وما يعلى عليه في انفتاحهما وجدلتهما . ولذلك فحركة الذات في سياق الترميز للوضع ، تعد حركة جزئية مغلقة على المتعالي فقط وفي إطاره ، أي في إطار الداخل فقط ، أو في عالم الامكان وحده ، يعني أنها حركة متعالية (ذهنية خالصة) غير مشخصة في إطار عالم واحد موحد ، هو عالم الإمكان الفكري أو الأيديولوجي ، وغير نظام ترميزي صارم يحكم حركة الذات ، ويمنعها من التجاوز أو الخروج . في حين

حركة الذات في سياق الإحياء بالوضع، حركة كلية مفتوحة على كلية الوضع في كلية العالم، يعني أنها حركة مزدوجة متعرجة أو متكسرة أو مكوكية (جدلية مشخصة) بين الداخل والخارج أي في إطار عالين متناقضين، أو أكثر، وغير نظام للإحياء يمكن وصفه بأنه يفتح الحركة ويحقق التجاوز والضرورة. ومن هنا رأينا الذات الشاعرة في سياق هذه التجربة تستدعي دلالاتها الرمزية بوصفها عناصر حية وقادرة على التفاعل الجدلي مع وضعها من جهة، ومع تحولات وضعها من جهة ثانية، الأمر الذي أبقى تلك الدلالات الرمزية في حال استجابة دائمة ومستمرة لمقتضيات الجدول مع وضع هذه الذات المفتوح على سياق التحولات التاريخية والانتولوجية الدائمة والمستمرة، أي في حال انفتاح دلالي دائم ومستمر على تحولات وضع الشاعر، أو على الجديد أو المختلف في وضع الشاعر المفضي، هو كذلك، إلى الجديد أو المختلف في دلالاتها الرمزية على وضع الشاعر، وهو انفتاح دلالي جسده توتر العلاقة بين الثابت والمتغير في دلالة الدلائل الرمزية. بين ما هو أصل أو مشترك في دلالاتها الرمزية وما هو خاص أو متحول عن ذلك الأصل في تلك الدلالة، أي بين دلالة الرمز الوضعية أو التواضعية ودلالة الرمز الإيحائية أو السياقية، الأمر الذي أقضى إلى انفتاح الرمز بما هو دال على ثلاثة مستويات دلالية: مستوى الرمز الوضعية أو المرجعية التي يتحول عنها الشاعر، ومستوى دلالة الرمز التواضعية أو الامكانية التي ظل يتحول إليها الشاعر، ومستوى دلالة الرمز الإيحائية أو السياقية التي ظل يكتشفها الشاعر.

أما الذات الشاعرة في سياق التجربة الترميزية الثانية فقد ظلت تستدعي الدلائل الرمزية بوصفها عناصر قادرة على استيعاب وضعها الجاهز لتمثيله، أو للكشف عن ملامح هويته، الأمر الذي أبقى تلك الدلائل الرمزية في حال استجابة دائمة ومستمرة لمقتضيات التمثيل الجاهز، أو التعرضي الألي كشفا عن هويتها الجاهزة، بمعنى أنها ظلت في حال انغلاق دلالي ما يفرضه وهي الذات بإمكانية وضعها، دون ما يفرضه وضع الذات نفسه في سياق معاناتها وضع كينونتها ذات، ومن ثم على ما يميله منطق الرؤية الجاهزة لإمكانية الوضع لا على ما يميله منطق الرؤيا المفتوحة للوضع، وهو انغلاق دلالي جسده انغلاق العلاقة بينما استدعت لأجل تلك الدلائل الرمزية وما عبرت عنه، بينما وضعت له أصلا وما دلت عليه فعلا، أي بين دلالة الرمز المباشرة، ودلالته الإيحائية الرمزية بين الدلالة الوضعية أو المرجعية للرمز ودلالة الرمز الإيحائية أو السياقية. الأمر الذي أغلق الرمز بما هو دال على مستويين دلاليين فقط:

مستوى الدلالة الوضعية أو المرجعية التي يتحول عنها الشاعر ومستوى الدلالة الرمزية أو الإيحائية التي يتحول إليها الشاعر. وهذا يعني أن الذات الشاعرة في سياق هذه التجربة، قد صارت - خلافا للذات الشاعرة في سياق التجربة الأولى - تتعالى على المدلول الأول (المعنى) المباشر والمطابق لمرجعه في الواقع، ولكن لتقول المدلول الثاني (معنى المعنى) اللامباشر (الرموز له) والمطابق لمرجعه في الفكر، وعلى نحو يؤكد أن هذه الذات قد صارت في موقع من يصادر الموجود لصالح الوجود، والدال لحساب المدلول، من يقلق البديل المصدد على المدلول المحدد من يستهلك بالمدلول المحدد أو بالمفهوم المحدد كل طاقة الدال، ليحيل الدال، في الأخير إلى جهة هامة، أو إلى إمكانية مستهلكة وأن هذه الذات، قد غدت، من ثم خلافا للذات الأولى - في موقع من ينتج المؤلف، لا في موقع من ينتج المختلف، من ينتج الواحد، لا المتعدد، المعلوم الذي نراه في كل مرة أو المجهول الذي نكتشفه في كل مرة لا المجهول الذي نكتشف أو يتكشف أو يفرض نفسه علينا في كل مرة وهو أمر شائن أن يؤكد انطلاقا من ذلك، أن هذه الذات قد تخلت.

- * عن إمكانية التنوع والحركة وسقوطها لتسقط في التماثل وغياب الحركة، أو في الجمود والتكرار.
- * وعن إمكانية الانبثاق والتلقائية ووقوعها ضحية التكلف والصنعة.
- * وعن إمكانية الإرجاع الدلالي غير المستنفذ، ووقوعها ضحية الإرجاع الدلالي المستنفذ.
- * ومن ثم، عن إمكانية «الدينامية» و«حيوية الصورة» لتسقط، بدلا عن ذلك ضحية الجمود واستهلاك الصورة.
- * وعن إمكانية «التحقيق الجمالي» الإدهاش، أو «الطرافة» وسقوطها في وهم «التحفيظ» أو «الطرافة» أو «الادهاش».
- * وعن إمكانية الانزياح الشعري، أو الإبداعي لتقع ضحية الانزياح المنطقي، أو اللاشعري الذي مصدره المحمول وليس الحامل، المدلول، وليس الدال، أو الفكر وليس اللغة، لتتخلل، من ثم
- * عن إمكانية «التخييل» أو «التخييل» وسقوطها ضحية «التحويل» ويبدو هذا فيما تصفه الذات (الاسمي أدونيس وحداد) من عالم عجيب، لا فيما تعبر عنه بطريقة عجيبة وغير عالية.
- * وعن إمكانية «تجوير اللغة» أخيرا لتقع في وهم «تجوير اللغة» لا أكثر.

شيزوفرينيا الذات

فسي فلسفة سورن كيركفارد

فاضل سوداني *

لقد اقلق كيركفارد معاصريه ومازال يقلقنا حتى الآن لانه عالج مقولات فلسفية وجودية تخص جوهر وجود الانسان وذلك من خلال علاقتها بحياة الفرد واختياراته الواعية والتي مازالت تمتلك حيويتها.

ولا يمكن فهم فلسفة كيركفارد الا بوضعها ضمن مفاهيم عصرها بسبب التغيرات التي طرأت على الكثير من مجالات الفلسفة وموضوعاتها في الوقت الحاضر، حيث يفصلنا عنه اكثر من قرن ونصف القرن

إن سورن كيركفارد عاش حياة معلقة على وتر فوق هاوية الوجود الهامشي، وقد كان يعي العمق الساحق لهذه الهاوية، لذلك فقد كانت مهمته تكثيف شعور الانسان من خلال القلق والرعب تحذيرا من السقوط في الهاوية. وبما انه حاول دائما العمل على تحويل الفكر الى ممارسة عملية مرتبطة بالحياة فان معاركه الفكرية كانت دليلا على امتزاج الفكر بالحياة، سواء كانت هذه الممارسات في المجالين الفكري او الديني وخاصة مع الكنيسة الرسمية آنذاك، بحيث منحت الفكر العملي امتياز التقدير في الحياة والابتعاد عن الفكر الغيبي. لذلك فان الكنيسة شنت هجوما العنيف ضد افكاره اللاهوتية المصرية الصائبة ولم يكن لديها سلاح فعال سوى محاولة غير مجدية في تحويل افكاره الى ثروة في الشارع الغوغائي.

إن الفيلسوف الدانماركي سورن كيركفارد الذي عاش حياة قصيرة (١٨١٣ - ١٨٥٥)، استطاع ان يقبب الكثير من المفاهيم الفلسفية من خلال استتماره لوضوعات ومقولات الحياة اليومية المشبعة بالمعنى واللامعقول والعاطفة والقلق اليومي وتعاير الرغبة الاروتيكية، وهو بهذا جعل من الحياة اليرمية مدخلا الى فلسفته التي تتباعد عن المفاهيم الميتافيزيقية. والتجريدات التي استندت الى عقائدية وجاهزية التفكير النظري المجرد، وجعل اشكالية الوجود باعتبارها اشكالية الكائن ضمن الموقف.

إن فلسفته كانت مونولوجا داخليا متوترا، وكان يريدنا «أن نكون تعبيراً عن وجوده الخاص الذي هو نسيج من المتناقضات، وأن يستخرج من اعماقه ما يشعر به من ألم وعذاب ومعاناة ليكون نظرية عن الانسان بصفة عامة، فما يعانيه من قلق ويأس وشعور بالخطيئة ومريض نفسي... الخ ليس حالة خاصة به وحده، لكنها تمثل عوامل تتألف منها الذات البشرية» * لقد كان كيركفارد يعتبر مؤسسا حقيقيا للفلسفة الذات باعتبارها مركز الوجود، انه الاب الروحي للفلسفة الوجودية المؤمنة في القرن التاسع عشر، وهو بهذا فتح المجال امام المفاهيم الوجودية في القرن العشرين.

* مسرحي وأستاذ جامعي عراقي يقيم في الدانمارك

بدون هذا فإن الذات البشرية ستعيش في حالة من الاضطراب وعدم التوازن، وتصاب بأمراض روحية مختلفة.

إن تشخيص امراض الذات اي الشيزوفرينيا الروحية يفترض وعي الانسان بذاته اولا. بدون هذا الوعي فإن الذات ستعيش بشكل هامشي ولا مقبول وعيشي في الوجود، وحتى تكون لحياة الذات معنى، لابد ان تواجه مشكلاتها - امراضها - بكل قلق وتوتر وجدية.

فمهمة الفلسفة الوجودية هي التأكيد على ان الانسان لا يولد انسانا وانما يصير كذلك من خلال وعي، وتحقيق مشروعه الحياتي، بمعنى ان يكون انسانا، اي ان يكون ذاته من جديد. وقد يفشل في تحقيق هذه الذات - هذا المشروع. لقد اخذ كيركفارد على عاتقه مهمة تعقيد مشكلات وظاهرات الوجود امام الانسان، وهو على حق، لان تعقيد المشكلة فلسفيا يعني وضعها امام المجهر لرصدها ومن ثم حلها، لكن التعقيد متناه.

من هنا تأتي أهمية دراسة فلسفة كيركفارد باعتبارها فلسفة مهمتها إعادة وعي الذات بنفسها من جديد. لانه من السهولة ان يفشل الانسان ذاته، لهذا لا يثير ضجة كبيرة (كما هي الحال عندما يفقد الانسان ساقه او ثورته او زوجته) لكن من الصعوبة ان يقوم الانسان باسترداد ذاته من قلب المسببات التي تحاول تهيمش حياة الفرد، بمعنى ان يختار الانسان ان يكون انسانا من جديد. وهذا يتطلب وعيا وجهدا كبيرين، لأن الذات الواعية هي الذات التي تقوم بنضال شاق لمحاربة نفسها، بعكس الذات غير الواعية، فإنها تبذل جهدا متعمدا لتسيان نفسها وسط ضجيج العالم. ان هذا الوعي يعني النظر من خلال الذات الى العالم .. الى الخارج.

لذلك فإن كيركفارد عدل من مبدأ سقراط الشهير (ايها الانسان اعرف نفسك) الى (ايها الانسان اختر ذاتك) وهذا يعني ان اخذنا ذاتي بوعي وهي في شريعتهما الاولية من اجل ان تصل الى خلاصها وسعادتها الابدية عند اعتمادها الكلي على المطلق. وهذا هو الاختيار الايجابي في حياة الذات.

لقد بذل كيركفارد جهدا شاقا في دراسة العوامل الانطولوجية^(٢) التي تكون الذات البشرية، حتى يتوصل الى الاجابة على السؤال الذي طرحه على نفسه وهو: كيف يمكن للانسان ان يكون انسانا؟ اي كيف يمكن للانسان ان يختار ذاته؟

وبكل وضوح يجيب، ان على الانسان ان يكون مؤمنا وان يعتمد اعتمادا كلياً على الله، بهذا فقط تكون له القدرة على امتلاك ذاته واستردادها من جديد. لكن كيف تمتلك الذات وعيها؟ وهل لها القدرة على حرية الاختيار؟ ان هذا السؤال الذي يورده د. امام اعتمادا على كيركفارد يفترض الاشارة الى مراحل تطور

إن معاركه كانت متمركزة حول كيفية البحث عن خلاص الذات البشرية من خلال ايمانها وعلاقتها المطلقة بالله المطلق بدون اي وسيط آخر كالكنيسة او الرهبان الذين كان يعتبرهم موظفين لدى الدولة. لكن الكثير من رجال اللاهوت والكنيسة درسوا فلسفة كيركفارد بروح غير متحيزة بعد ذلك، فالتكشفا أهمية فلسفته وامكانية عقله الفلسفي التركيبي والتحليلي، وذلك فقط عندما انتشرت فلسفته خارج وطنه «الدانمارك». وهذا قدر الفكر المنفرد الذي يرى المستقبل بشكل واضح.

إن الفلسفة الوجودية تعرضت للكثير من الغالبات والادراكات الهامشية لذلك تحتم الضرورة على دراستها بشكل اكاديمي ونقد واع. وقد قام بهذه المهمة الدكتور عبدالرحمن بدوي. أما الدكتور امام عبدالفتاح امام فقد درس فلسفة كيركفارد بكتابين مهمين^(٣) حيث حلل في كتابه الاول فلسفة كيركفارد باعتبارها فلسفة الذات البشرية المنفردة من خلال مناقشته للكثير من الفلاسفة والباحثين اضافة الى تحليل الملامح الشخصية للفيلسوف الدانماركي باعتباره «ذلك الفرد» والعوامل المؤثرة في بناء شخصيته. وقد اسهب الدكتور امام في دراسة حياة كيركفارد بشكل كبير، ويعتبر هذا مدخلا مهما للوصول الى العوامل الاساسية في تكوين عقله الفلسفي، والمتناقضات التي عاشها في حياته الخاصة. وقد استعرض ايضا قضية اساسية هي المعارك الفكرية التي خاضها الفيلسوف وخاصة معركته الشهيرة مع صحيفة «الفرسان»، وصراعه مع الكنيسة الرسمية التي اتهمها بالتزوير والتزييف لمهمته الدينية، حيث اخذت على عاتقها انذاك مهمة مشابهة لمهمة ارسال الناس الى الجنة مقابل خمسة دولارات كما يسخر كيركفارد ذاته من وظيفة الكنيسة الدينية.

أما الكتاب الثاني والذي نحن بصدد قراءته تفصيليا فإن د. إمام استعرض فيه بشكل دقيق مكونات فلسفة كيركفارد وتأثرها بالفكر الهيجلي في بداية حياته ثم اعتماد مبدأ الشك والرغص لكل فلسفة أخرى (ما عدا التهمك السقراطي) من اجل تكوين فلسفته الوجودية المنفردة، التي يحاول من خلالها طرح منهج او فكر فلسفي يناقش فيه امكانية خلاص الانسان، حيث اعتبر نفسه كالشوكة التي تفتننا وترعبنا دائما (لان الفلاسفة عندما يأتون، يريعون الناس، لكنهم يظهرون الجو).

إن حديثنا سيمركز على الخلل الذي يصيب الذات والذي يشكل شيزوفرينيا الذات في فلسفة سورن كيركفارد، وذلك من خلال كتاب الدكتور امام عبدالفتاح امام (الكثير اهمية - كيركجور - رائد الوجودية - فلسفته - الجزء الثاني).

إن فلسفة سورن كيركفارد تحدثنا عن الفرد كمركز للوجود ومكنهج حياة الذات باتجاهها نحو المطلق، نحو الله، ولا يتم هذا الا عندما يمتلك الفرد «الوعي الذاتي»، وهذا يعني امتلاك الوجود الذاتي، لان الوجود هو الوعي والاختيار الحر.

الذات البشرية، حيث يؤكد بأن هنالك ثلاث مراحل لتطور الذات الفردية في علاقتها بنفسها وبالعالم ويسمىها كيركفارد (مراحل الوجود الثلاث الكبرى).

١ - المرحلة الحسية الجمالية المباشرة - والحسية التأملية.

٢ - المرحلة الأخلاقية.

٣ - المرحلة الدينية.

إن كيركفارد يضعنا دائما امام خيار واحد، إما أن تختار ذلك بوعي أو أن تضع.

وهذا يعني عليك أن تختار بين أن تعيش في المرحلة الحسية الجمالية والتي يعتبرها مرحلة دنيا من الحياة ينغمس فيها الإنسان بالحياة الحسية أو أن يرتقي الى مرحلة أعلى هي المرحلة الأخلاقية، أي أن يلتزم فيها الإنسان بالقانون الأخلاقي، أو أن يعيش في المرحلة الدينية التي يصبح فيها الإنسان واعياً في اختياراته، لأنه يعي ذاته ويعرف خلاصه.

في المرحلة الحسية الجمالية المباشرة، يعيش الإنسان في اللحظة الراهنة من أجل اللذة الحسية وحدها ولهذا فإنه يضع في بيئته الطبيعية أو الاجتماعية بدون أن يمتلك الوعي الذاتي، أي لا يكون «روحاً واعية» ولا يمتلك ارادة اتخاذ القرار، وهو بهذا لا يعي ولا يعطي أهمية للترانيمات الأخلاقية والدينية. والإنسان في هذه المرحلة إما أن يكون طفلاً أو شاباً، بمعنى أنه لا يمتلك ذاتاً واعية أو حرية اتخاذ القرار وينساق الى امكانياته الطبيعية المحدودة وغير الواعية.

وقد يكون الإنسان كبيراً في السن لكنه يبقى في المرحلة الحسية المباشرة عندما لا يعمل على استرداد ذاته من جديد.

إن ضياع الذات في عالم الجسد فقط يجعلها تؤكد على جانب واحد من عوامل مكونات الذات الانطولوجية وهو جانب المتناهي.

واعتبر كيركفارد «دون جوان» ممثلاً حقيقياً لهذه المرحلة الحسية المباشرة. ولكن الذات أحياناً تمر بلحظات نفسية فكرية ينتقل فيها الإنسان إلى شطر آخر من المرحلة الحسية. القصد الحسية التأملية أو الفكرية، وتحتاج الذات فيها إلى أن تدرك نفسها على أنها «روح»، أي ذات فاعلة، لكن هذه الذات تفرق في الفكر التأملية المجرد بدون أن يتحول هذا الفكر إلى فعل حياتي. لأن الإنسان حين يمتلك شيئاً فاعلاً موضوعياً ومعرفة بكل الظواهر ومشكلات العالم، لكنه لا يمتلك المعرفة والوعي بذاته نفسها، حيث إن الذات هنا تتخبر وهي تتأمل مشكلات بعيدة عن وجودها الذاتي وتهرب من اتخاذ موقف أخلاقي محدد. وقد أكد كيركفارد بأن فلاوشت يعتبر ممثلاً لهذه المرحلة التأملية الفكرية. وعندما تفرق الذات في هذا الجانب فإنها أيضاً تؤكد على عامل واحد هو اللاتماهي أي (الامكان - الخيال - الفكر المجرد).

وبما أن اللمة الأساسية للذات في وجودها العياني هي

الحفاظة على التوازن بين العوامل الانطولوجية لتكوين الذات الحقة فإننا نجد أن هذه المرحلة الحسية بشطريها هي تأكيد على عدم التوازن ويؤدي هذا إلى أن تقع الذات في المرض الروحي بلاوعي. أن تحقيق الفعل الحياتي يحتاج إلى قرار من قبل الذات، والذي يعبر عن قدرتها وفاعليتها في الحياة، إذن عندما تمتلك الذات القدرة على اتخاذ قرارها حينذاك تنتقل إلى «المرحلة الأخلاقية».

إن هذه المرحلة لا تعني الالتزام بأخلاق وضرورات المجتمع أو المجموع وإنما تعني الالتزام الباطني الداخلي للذات تجاه مسؤولياتها هي.

إن في هذه المرحلة يقوم الإنسان باختيار ذاته ومن ثم امتلاك القدرة على اتخاذ القرار (أي الوعي المتعمد)، والاختيار الذاتي يفترض أن الذات موجودة أو لا كذات تمتلك امكاناتها المعطاة لها من الطبيعة، لكنها غير موجودة بوصفها وعياً ذاتياً، وامتلاك هذا الوعي يؤكد أن الإنسان أصبح له معرفة بذاته. لكن معرفة الإنسان لذاته أولاً ليست هي النهائية بل تؤدي بالتدريج إلى ظهور الذات الأخرى. واختيار الإنسان لذاته يعني قبول المسؤولية تجاه الذات، ويعني أيضاً الاعتراف بتجاوز الذات الموجودة أصلاً إلى ذات واعية، وهذا يعني أن الإنسان يختار ذاته أخلاقياً.

إن السبب الأساسي في الانتقال إلى المرحلة الأخلاقية هو الملل أو الضجر، أي الشعور بالملل من ضياع الذات أما في الاستمتاع الحسي الخالص أو في حياة التفكير التأملية الخالص فتسقط بالملل، لهذا تبدأ الذات بالتفكير في ضرورة الالتزام والخروج من هذا الملل يكون عن طريق التهمك^(٣) أو السخرية من هذه الحياة اللمة التريبة الخالية من القيم والمثل العليا.

والدور الإيجابي للتهمك هو أن يخلق في داخل الإنسان اهتماماً بوجوده الأخلاقي، فيبعد إلى تحقيق التزاماته الأخلاقية ليست اللحظية بل الأبدية، فلا يعني الحب بالنسبة إلى الرجل الأخلاقي هو حب النزوة كما في المرحلة الحسية، بل يصبح الحب في الزواج حباً ابدياً ويتحول إلى واجب أخلاقي. إذن المثالية الأخلاقية هنا تنبع من داخل الذات وحاجتها في أن تصبغ ملقمة أخلاقية.

وبالرغم من أن الاعتراف بالله موجود لدى الرجل الأخلاقي، لكنه متحد مع «الواجب الأخلاقي». أي أن الإنسان هنا لا يمتلك التمايز بين الله والنظام الأخلاقي، التمايز بين الله ككيان مستقل وبين العالم، بين الله والذات، ويعني آخر عدم معرفة الذات في الاعتماد الكلي على الله، وهذه نقطة ضعف أساسية في هذه المرحلة وتؤدي إلى اضطراب في توازن الذات. إذن الذات تحتاج إلى مرحلة جديدة تحقق فيها خلاصها ووجودها أي مرحلة الوعي الكامل بالمطلق وهي «المرحلة الدينية».

إن حقيقتي هي أن اختار ذاتي المؤمنة الواعية ، إذن خاصية الوجود هي الاختيار أي أن اختار ذاتي ولا اختار شيئاً آخر. ولهذا ليس هنالك وجود حقيقي الا وجود الذات أمام الله ولا يمكن للإنسان أن يحقق هذا ما لم يعيش في حالة قلق متواصل، لكن الايمان هو قلق وسكينة ، وليس هنالك أي اختيار بدون قلق. إذن معناه أن تعود الى باطن ذاتك من أجل أن تختارها وتكون لها علاقة متكاملة بالمطلق بالله.

وعند معرفة الإنسان بطبيعة العلاقة مع الله وليس مع العالم (لأن العالم نسبي) يبدأ الإنسان بالانفعال بسعادته الابدية أو خلاصه.

ولهذا فالإنسان المؤمن هو الذي يكون علاقة مطلقة مع الله وفي نفس الوقت يكون علاقة نسبية مع المخلوقات، والعالم. ومن خلال الاتجاه المطلق نحو الله المطلق ، تحاول الذات أن تمتلك وعيها وأن تصبح ذاتا حقة. ولهذا فإن الذات هنا تمتلك قدرة التمايز بين الواجب الاخلاقي والواجب نحو الله ، فالإنسان المؤمن هنا يعتقد بأن الامر الاخلاقي الحياتي لا بد ان يؤجل (لأن الاخلاق هي بضاعة بشرية) بسبب علاقة مطلقة أو غاية مطلقة هي العلاقة بالله.

لكن المهمة الأساسية (مرة أخرى) هي أن تنزاح الاخلاق نفسها عن مركز الصدارة نهائياً لتصبح نسبية وتصل معها غاية اعلى هي غاية مطلقة بمعنى ما يريد الله من الذات.

ويمثل هذه المهمة لدى كيركغارد ما يسميه «فارس الاستسلام» الذي يطلقه على النبي ابراهيم عندما طلب منه التضحية بباينه. ان استعداد الانسان المؤمن في ان يسمع فقط صوت الله وينفذ اوامره بدون نقاش هو اذعان كامل يعلن الانسان فيه استسلامه واعتماده الكامل على الله بحيث يتخلل نهائياً عن اشياء العالم . وهنا يعترف الانسان بانه لا يستمد وجوده من ذاته الخاصة او العالم وانما يستمد من الله.

لكن الاستسلام للانهائي لاوامر الله هو المرحلة الأخيرة من الايمان وليس الايمان ذاته، لذلك يحتاج الانسان الى خطوة أخرى حتى يتحول (فارس الاستسلام) الى (فارس الايمان)، وهذا يقوم بالهجر الكامل للعالم والاتجاه الى الله. واتجاه الذات نحو خلاصها - بمعنى انها تتحول الى ذات لاهوتية. وهذا يعني ان الذات تتجه الى تكاملها وتفردها. ولا يتم هذا إلا في الديانة المسيحية كما يفرض كيركغارد.⁽⁴⁾

إن العوامل الانطولوجية لتكوين الذات ترتبط ارتباطاً جدلياً فيما بينها ، فإذا حدث أي اضطراب في هذه العلاقة ، أو اذا رفضت الذات علاقتها بالمطلق وعدم قدرتها على وعي هذه العلاقة فانها ستعيش حالة من الشيزوفرينيا وتقع في امراض روحية مثل اليأس والقلق. إذن ما هو مفهوم كيركغارد لهذين للرؤيتين حسب ما ورد في كتاب د. امام عبدالفتاح امام.

ان اليأس مرض روحي شامل ، أي انه يصيب البشر جميعاً، وهو «أعدل قسمة بين الناس». وبالرغم من ان اليأس يميز الإنسان عن الحيوان، الا انه هلاك ابدى، انه موت في الحياة.

واليأس هنا لا يأتي من مصدر خارجي كما هو مفهوم عادة. وانما يعني ان الإنسان يقع في اليأس لأنه ييأس من اصلاح ذاته، بإيقاظها من تلوثها الواقعي والارتقاء بها الى السمو. الى الغاية المطلقة. انه ييأس من هذه الذات التي تصبح عبثاً عليه ، يود القضاء عليها لانها ليست الذات الواعية بعلاقتها بالمطلق

واليأس ظاهرة موجودة لدى البشر سواء كان الإنسان على وعي به أم لا. لان الإنسان في حالة اللاوعي باليأس لا يستطيع ان يشعر بنفسه (كروح) أي ذات واعية. وأن الذي يتقننا من اليأس هو اليأس ذاته الذي يكون انكاراً مطلقاً للذات المتناهية. واننا لكي نخترق الابدى لا بد ان نياس من ذواتنا غير الواعية.

وقد ينفلق الإنسان على ذاته كما هي (أي الذات المتناهية) وبهذا فإنه يخترق ان يكون يائساً كلياً وهنا يصبح اليأس ضد الله.

والامر العاسم في علاج اليأس هو الايمان ، أي بمقدار ما يكون الإنسان غير واع بالله فانه لا يعي ذاته الفعلية.

ان اليأس بمعناه الدفين هو رفض الإنسان ان يكون ذاتاً أصيلة، أي انه يرفض القيام بمحاولات شاقة نحو استرداد ذاته من جديد، وهذا الرفض في الا يكون ذاتاً حقة هو الخطيئة التي تخلق عدم التوازن والاضطراب، واليأس في جوهره بالضبط هو القيام بهذا الرفض، انه محاولة الانتحار الروحي ، انه الشيزوفرينيا الابدية.

انذا كان اليأس يرتبط بالفشل في قدرة الذات الحقيقية على رفضها تكوين علاقة مع المطلق ، فإن القلق يسبق الخطيئة ويرتبط بالحيرة.

إن القلق ينشأ نتيجة لتعرف الذات على حريتها في تحقيق قدراتها التي يمكن ان تتحقق من خلال حرية الذات وهي تتخذ القرارات. فكلما تعمق الإنسان في ادراك حياته رأى وجوده وهما وأمن بأن حياته بلا معنى ، ولا يمكن ان يصل الإنسان الى التمتع بذاته الا من خلال القلق الذي يسبب له دوارة.

ان القلق مرتبط بالروح التي تعني الذات او الحرية، فاذا ما قل وجود الروح قل وجود القلق . والحرية تتضمن في الكثير من الاحيان حالة من التمرد، لان الحرية هي القدرة على الاختيار، فاذا كنت حراً في الاختيار ، فهذا يعني ان في قدرتي اختيار الشر ايضاً. ان هناك ارتباط بين القلق والحرية أو بين القلق والاختيار.

ان القلق كالدوار لان القلق هو حرية ويكتشف فيها الانسان عمق الهوة الشاسعة امامه فيعثره شيء من الدوار، تماما كما يصاب الانسان بالاعضاء اذا نظر الى هوة سحيقة فيسقط فيها بعد ان يفقد توازنه كذلك يقع الانسان بالخطيئة بسبب دوار الحرية. لكن الانسان عندما ينام لا يتخلص من القلق بل يتضاعف لان الخطيئة لا تتوقف بل تتكرر باستمرار ويزداد القلق مع تكرارها.

إن علاج القلق هو القلق ذاته، كما ان اليأس هو علاج اليأس، ان القلق في الذات يولد ذلك الشعور الجديد، اي ذلك القلق الجديد، تلقى بطهر الجو، وإن نستطيع ان نتخلص من القلق اللامتناهي الا بآيمان لا متناه، وإذا كان القلق هو الذي قادنا للخطيئة وجعلنا مذبذبين فهو نفسه الذي سيقدنا الى الايمان ويعيد اليأس البراءة، ولهذا فان كيركفارد يفترض ان المقابل للخطيئة ليس هو الفضيلة وانما هو الايمان.

وهذا معناه ايمان الانسان بالتجسيد Incarnation اي بالمسيح، اذن الايمان المسيحي هو الغاية من الوجود كما يفترض كيركفارد.

ان الذات امتلكت القدرة على ان تحقق وجودها من خلال حرية انخاض القرار، لكن هذه الحرية قد ضاعت من خلال ضياع الذات بوقوعها في الخطيئة (سواء كانت الخطيئة الابدية، الموروثة - خطيئة سيدنا آدم - او خطيئة الذات في الابتعاد اراديا وبشكل واع عن الله) وضاع معها امكانيات خلاصها. وعندما يتاح هذا الخلاص من جديد، فإن الذات تعود اليها حريتها مرة اخرى وتستطيع ان تختار خلاصها. اذن هنالك فرصة لغفران الخطايا والخلاص، اي هنالك فرصة ان تكون الذات ذاتا جديدة عندما تغفر الله، وهذا يعني ان يصيب الانسان مؤمنا بشكل كامل اي ان يصبح ذاتا تستمد وجودها الكلي من المطلق.

ان الدكتور امام عبدالفتاح امام من خلال دراسته ومعرفته الدقيقة بفلسفة كيركفارد يورد بعض الملاحظات اهمها:

١ - ان التحقق الكامل للذات البشرية هي الهدف النهائي لفلسفة كيركفارد، لكن هذا الفرد الذي يدافع عنه لا يد ان يكون معزولا من المجتمع لانه الفرد المتميز الاوحد، المستثنى، الخارق، لا الانسان العادي متوسط القدرات.

٢ - ان الهدف النهائي لتطور الجدل للذات هو بلوغ الذات المؤمنة التي تصل الى سعادتها من خلال المسيحية، ان هذا يعني ان كيركفارد قد تحول الى واعظ ديني مسيحي وليس فيلسوفا، في حين ان مهمته كانت وضع نظرية شاملة للانسان بغض النظر عن ديانهته وهذا هو الذي دفع كاوفمان ان يؤكد اذا كان كيركفارد يصير انه ليس فيلسوفا، فلماذا نصر نحن انه كذلك.

لقد تساءل الفيلسوف الفرنسي ريجيس جوليفيه (هل

كيركفارد هو المسيحي ام ان المسيحية هي الكيركفادية؟).

اذن ان كيركفارد يدعونا ان نعيش الحياة بتوتر وخوف مستمرين من اجل الحصول على السعادة الازلية التي تحقق الذات المتكاملة من خلال ارتباطها بالله، فالوجود معناه ان تعاني اليأس والقلق، لذا فانه يدعو الى وجودية مسيحية. لكن وكما يؤكد د. امام عبدالفتاح امام بان كيركفارد استطاع ان يخلق فلسفة وجودية جديدة فتحت الباب امام فلسفات اخرى تآثرت بها، وانه انطلق من الذات البشرية ودرس مكوناتها الانطولوجية وتطورها وامراضها الروحية بحيث تعتبر دراسة متفردة وعميقة لليأس والقلق، منحت افاقا جديدة امام علم النفس والعلوم الاخرى.

ان الدكتور امام عبدالفتاح امام في دراسته لفلسفة كيركفارد استطاع ان يسلج العالم الفكري المعقد للفيلسوف الدانماركي من خلال بصيرته الثابتة وفهمه الشمولي لمكانة فلسفة كيركفارد ضمن تاريخ الفلسفة العام واهميتها لعصرنا الآن. ويستطيع القارئ عند الرجوع الى هذه الدراسة القيمة ان يتمثل التحليل الفلسفي الدقيق لفكر كيركفارد، احد اهم العقول الفلسفية في تاريخ الفكر العالمي.

الهوامش

١ - امام عبدالفتاح امام - كيركهور - فلسفة ج ٢

٢ - سورن كيركهور - رائد الوجودية حياته واعماله - الجزء الاول - دار النشر: بيروت ١٩٨٢، اما الكتاب الثاني فقد نشر عن دار الثقافة للنشر والتوزيع - القاهرة ١٩٨٦.

٣ - انطولوجيا الذات لدى كيركفارد تتكون من:

١ - الذات مركب من المتناهي واللامتناهي = (العيني)

٢ - الذات مركب من النفس والجسد = (الروح)

٣ - الذات مركب من الواقع والمثال = (الوحي)

٤ - الذات مركب من الضرورة والامكان = (الحرية).

٥ - الذات مركب من الزماني والازلي = (الزمانية).

٦ - يتحدث الدكتور امام في الفصل الاول من كتابه عن مفهوم التحكم عند كيركفارد باسباب وبشكل متعمق، ويعتبره موضوعا يعرض لأول مرة في المكتبة العربية. والتحكم هو رسالة ماجستير تقدم بها كيركفارد الى جامعة كوبنهاغن تحت عنوان (مفهوم التحكم مع اشارة مستمرة الى سقراط)

٧ - يشير د. امام عبدالفتاح امام في حاشية مهمة حول العلاقة بين مراحل الوجود الثلاث لدى كيركفارد وتشابهها مع القرآن الكريم، حيث تكون الذات - او الروح - في البداية ضائعة او مغفورة داخل شهورات الحس، والروح التي تستيقظ في عالم الاخلاق، ثم تجد نفسها في الدين، هذه المراحل موجودة ايضا في القرآن الذي يدعنا عن (النفس الامارة) للغرابة بالشهوات والحس ثم (النفس اللوامة) التي يستيقظ فيها الضمير وترى الحق العلوي يأتي فيها والهمم على ما ترتكبه من اخطاء. واخيرا (النفس المطمئنة) التي هي اعل الوان الذات وهي لا تكون كذلك الا من حيث وعيا وارتباطها بالله. ويؤكد د. امام بان هذا التشابه مثير ويستحق دراسة فلسفية متأنية.

انظر د. امام عبدالفتاح امام كيركهور - رائد الوجودية - الجزء الثاني - دار الثقافة للنشر والتوزيع - القاهرة صفحة ٢٩٤



مكبت

تأليف : ولیم شیکسپیر
ترجمة وتعليق : صلاح نيازى

شخصيات المسرحية

DUNCAN, King of Scotland

MALCOLM

his sons

DONALBAIN

MACBETH, Thane of Glamis, later of Cawdor, later King of Scotland

BANQUO

MACDUFF

LENNOX

ROSS

MENTETH

ANGUS

CATHNESS

FLAELANCE, Banquo's son

SEYWARD, Earl of Northumberland

YOUNG SEYWARD, his son

SEYTON, Macbeth's armour - bearer

SON OF MACDUFF

An English Doctor

A Scottish Doctor

A Porter

An Old Man

Lady Macbeth

Wife of Macduff

Gentlewoman attendant on Lady Macbeth

Three other Withches

دنكن، ملك اسكتلندا.

مالكولم

ابنا الملك

دونالدين

مكبت، أمير غلامس، ومن ثم أمير كودر، وأخيراً ملك اسكتلندا

بانكو، قائد في جيش الملك.

مكدف

لينوكس

روس

نبلاء اسكتلنديون

منتث

انغوس

كانثس

فلينس، ابن بانكو.

سيوارد، إيرل نورثمبرلند وقائد القوات الانجليزية.

سيوارد، الصبي، ابنه.

سيتون: حامل درع مكبت

صبي، ابن مكدف

طبيب انجليزي

طبيب اسكتلندي

بوابة

رجل مسن

الليدي مكبت

الليدي مكدف

وصيفة الليدي مكبت

الساحرات الثلاث

لوردات ، أعيان ، ضباط ، جنود ، قتلة ، مرافقون ورسـل.
شيخ ياتكو وأرواح أخرى.
المشاهد: كلها بإسكتلندا ما عدا نهاية الفصل الرابع فيبانتلترا.

الفصل الأول

المشهد الأول - في العراء

رعد وبرق، تدخل السحارات الثلاث^(١)

ساحرة ١ : متى نلتقي نحن الثلاث، في المرعد، أم في
البرق، أم في المطر؟

ساحرة ٢ : حين تضع الحرب أوزارها، حين تُربح
المعركة وتُخسر،

ساحرة ٣ : سيكون ذلك قبل غروب الشمس.

ساحرة ١ : في أي مكان؟

ساحرة ٢ : في الرجة.

ساحرة ٣ : هناك نلتقي بمكبث.

ساحرة ١ : أتية له، أتيةها الفتة الرمادية!

الثلاث معا: الضفدع ينادي : سنأتي حالا.

الصاحي غاثم والغاثم صاح: ^(٢)

هيا تجم خلال الضباب والهواء الموبوء.

المشهد الثاني - معسكر قرب فورس.

بورق ترحيبي من الداخل، يدخل الملك دنكن، ومالكولم،
ودونايلين ولينوكس، مع مرافقين، يصادفون ضابطا
ينزف.

دنكن: أي رجـل نازف ذاك؟ يستطيع أن يخبرنا، كما
يبدو في حالته السيئة، عن آخر ما يدور في المعركة.

مالكولم: هذا هو الضابط الذي كـاي جندي جريء، قاوم
الوقوع في الأسر. مرحبا أيها الصديق الباسل! قل للملك
عما تعرفه عن المعركة، حينما تركتها

الضابط : سجالا كانت تدور؟

مثل سباحين منهكين يشبكان بالتحام فيخنفان فنهما في
السباحة، إن مكدولاند عديم الرحمة (وحري به التمرد
الذي بسببه التمت عليه حشود غفيرة من العناصر
الخبثية)^(٣) لجأته نجيدات المشاة الأيرلنديين، ومن
الاتباع في الجزر الغربية بإسكتلندا، وربة الحظ وهي
ميتسمة لقتاله اللعين، بدت كأنها مومس^(٤) يرفقة
متعمر: لكن محاولاته ضعيفة جدا! لأن مكبث الشجاع
(وهو جدير بهذه الصفة)، احتقر ربة الحظ، بسيفه
المسلول الذي مازال في بخار الدم من قرط ما قتل، ومثل

الحبيب المفضل للبسالة، شق طريقه إلى أن واجه الرجل
الخبثيت (مكدونالد) ولم يصفاه، ولم يودعه إلى أن فتنه
من السرة إلى الذقن، وعلق رأسه على حائط القلعة.

دنكن : يا لآين عمي الشجاع! يا رجلا معتبرا!

الضابط : من حيث عادات الشعس إلى اعتدالها
الريبيعي^(٥)، ثارت العواصف المطمعة للسفن، والرعود
الظفعية هكذا من ذلك للوقع الذي يبدو أن النجدة قادمة
منه، تعاطف الخطر، انظر يا ملك إسكتلندا، انظر. ما إن
أجبرت القوات الاسكتلندية المسلحة بالبسالة المشاة
الأيرلنديين على الاعتماد على سيقانهم هربا حتى شرع
الملك النرويجي، بعد أن شعر بوجود فرصة، مع أسلحة
مصفولة وتعزيزات جديدة من المقاتلين بهجوم جديد.

دنكن : ألم يُفزع ضابطينا، مكبث وبانكو؟

الضابط : إي نعم! كما تفرع العصافير المصفورة، أو يفزع
الأرنب الأسد إذا قلت الحق، فلي أن أقول إنهما كانا مثل
مدفعين حشيا بمنفجرات أكثر قوة لذا فهما قد كالا
الصاع صاعين للعدو هل كانا يونيان الاستحمام بدماء
الأعداء الشاخبة، أم إنهما يحييان ذكرى «جلجلة»^(٦)
أخرى، لا أسري أكاد يقضى علي، جراحي تستجندكم.

دنكن : كلماتك تليق بك تماما كجراحك في كليهما أشر
للشرف. انهضوا وأطلبوا من يطببه.

[يخرج الضابط مع مداريه]

يدخل روس وأنفوس

من القادم إلى هنا؟

مالكولم : السيد الأمير روس.

لينوكس: يا للجزع الذي يبدو في عينيه! كذا يجب أن
يظهر من يقول أشياء غريبة.

روس : الله ينصر الملك!

دنكن : من أين جئت أيها الأمير المحترم؟

روس: من «فايسف» أيها الملك العظيم، حيث الرابيات
النرويجية تسخر من السماء، وتهوي فيجمد قومنا
خوفا، ملك النرويج نفسه، شرع يقاتل بضاروا، بأعداد
هائلة من المحاربين يستخدم، أمير كارور، أعظم الخونة،
إلى أن قاتله عريس ربة الحرب، متسريلا بدروع مأمونة،
وهو ند له، سيف لسياف، وسلاح ثائر لسلاح ثائر
مقارعا تنصره المهن: و، في الختام آل إلينا النصر.

دنكن : يا للبين العظيم!

روس : لذا الآن يتصرق «سوينو» ملك النرويج لشروط
السلام! ولم نسع له بدفن رجاله إلى أن دفع بجزيرة
«سانت كولم» عشرة آلاف دولار لنا جميعا.

دنكن : لن يقضى أمير كارور، بعد اليوم، أعز مصالحنا^(٧)

* كاتب وأستاذ جامعي من العراق يقم في لندن
الورقة للفتان على الحرامي: سلطنة عمان.

الحمية. - اذهب وأعلن أنه سيقتل فوراً، ولبقى السابق،
خاطب مكبث.

روس : سأقبل ما يلزم.
يتكن : ما خسره أمير كودر ربحه مكبث النبيل .
[يخرج]

المشهد الثالث - [مرجحة]

رعد، تدخل الساحرات الثلاث.
ساحرة ١ : أين كنت ، يا اختاه؟
ساحرة ٢ : أقتل خنازير.
ساحرة ٣ : يا اخت ، وانت؟
ساحرة ١ : زوجة بحار وفي حضنها كسنتاء وتمضغ،
وتمضغ ، وتمضغ . اعطيني قلت لها
«اعبري عني يا ساحرة»! عاطت المرأة السمينة القذرة
ذهب زوجها ريان سفينة النمر الى حلب: لكن ساحر إليه
يمنخل، وكفارة بلا ذنب (٨)، ساقرض ، واقرض،
واقرض،

ساحرة ٢ : سأعطيك ربحا.

ساحرة ١ : أنت طيبة.

ساحرة ٣ : وأنا نفسي اعطيك أخرى.

ساحرة ١ : وأنا لـدي كل الرياح الأخرى: وكل الموانئ
التي تهب منها وكل البقاع التي تعرفها في مؤشر بوصلة
الملاح، سأعطيه جافا كالقش: ولن يعلق النوم بسقف
جفنه، لا ليلا ولا نهارا سيعيش إنسانا لعينا. كليلا،
لسبعة أسابيع مضروبة بتسع مرات تسعة، سيتقلص ،
ويهزل وينحل وسفينته ولو أنها لن يفقداه، إلا أنها
ستقلب بأيدي الرياح. انظر ما عندي.

ساحرة ٢ : أريني، أريني.

ساحرة ١ : عندي إيهام ملاح، تحطمت سفينته أثناء
عودته.

[طبل من الداخل]

ساحرة ٣ . طبل ! طبل! عاد مكبث.

جميع الساحرات : أخوات القدر ، يدا بيد، جوابات البحر
والبر درن هكذا، درن: ثلاث مرات لجهتي، ثلاث مرات
لجهتي وثلاث مرات ثانية ليكون المجموع تسعا كفى.
الرفقة كملت.

يدخل ماكبث ويأتكو

مكبث : لم أر يوما غائما وصاحيا كهذا اليوم.

بانكو : ما المسافة الـ «فارس» - ما هؤلاء ذوابات
وهزيلات تماما بلباسهن لا يشبهن سكان الأرض. ومع
ذلك فهن عليها! أأنتن بشر؟ لم أنكن أي شيء ، يمكن

لإنسان أن يسأله؟ يظهر أنك تفهمني أصابعك
الخشنة المشقة على شفاهكن الممزولة . فلماذا أنك نساء
لكن تمنعني لماكن من أن أستمتع أنك كذلك.

مكبث : تكلمن ، إن قدرتن: ما أنتن؟

ساحرة ١ : سلاما مكبث! هنينا لك يا أمير «غلامس»!

ساحرة ٢ : سلاما مكبث! هنينا لك يا أمير «كودر»!

ساحرة ٣ : سلاما مكبث! سنكون ملكا فيما بعد.

بانكو : لماذا يا سيدي الكريم تجلس ، وتبدو خائفا من
أشياء مقبولة؟ باسم الحقيقة هل أنتن من دنيا الخيال، أم
أنتن في الحق كما تظهرن علي؟ حبيبتن زميل الشهم يلقب
يحمله الآن، وتبائن له بحظ رفيع مع أمل في اللوكية،
يبدو أنه غارق فيما سمع. لا تكلمنني. إذا قدرتن على
معرفة بذور ما تؤول إليه الأمور وآية بذرة ستتمو ، وآية
بذرة لا تنمو فتكلمن معي إذن، فانا لا أتوكل ولا أخاف،
معروفكن ولا كراميتكن.

ساحرة ١ : حييت!

ساحرة ٢ : حييت!

ساحرة ٣ : حييت!

ساحرة ١ : أقل من مكبث وأعظم!

ساحرة ٢ : ليس سعيها جدا مع ذلك أسعد بكثير.

ساحرة ٣ : ستعجب ملوكنا ، ولو أنك لست منهم لذا
سلاما مكبث وبانكو!

ساحرة ١ : بانكو ومكبث سلاما!

مكبث : مكانكن، أيتها المتكلمات القاصرات أطلعنني على
المزيد. فيوفاة الذي «سايبل» ، أعرف أنني أمير
«غلامس»: ولكن كيف أكون أمير «كودر»؟ وأمير «كودر»
ما زال حيا، رجلا متمعا: وأن أكون ملكا لا يقع في نطاق
أماي، أكثر من أكون أمير «كودر» . أخبرنني من أين جئتن
بهذه الأخبار الغريبة؟ ولماذا وقفتن في طريقينا على هذه
الرجة اللعينة بترحيب تنبؤي كهذا؟ تكلمن ، امركن.

[تختفي الساحرات.]

بانكو : للتراب فقاعات ، كما للماء ومن من تلك الفقاعات
... أين اختفتن؟

مكبث : في الهواء ؛ وما ظهر مجسدا، ذاب كنفخة في الهواء
ليتبن بقيا!

بانكو : هل كانت أشياء كهذه هنا، ونحن نتكلم عنها أم
أننا أكلنا جذورا تسبب الجنون^(٩) وتقاد العقل أسير؟

مكبث : سيصبح أولادك ملوكا.

بانكو : ستصبح ملكا.

مكبث : وأمير «كودر» أيضا: ألم يقل ذلك؟

بانكو : بنفس الإيقاع والكلمات^(١٠)، من هذان؟

يدخل روس وانغوس

روس: استقبل الملك بإبتهاج أخبار نجاحك يا مكيث، وعندما فكر في مخاطر تلك الشخصية في حرب التمردين، تنافست فيه الدهشة من مأكرك والرغبة في مدحك فلا يدري أيهم أولا عن ندمته أم عن مدحك لذا فهو صامت. وعندما أطلع على بقية أنباء اليوم نفسه وجدك في صفوف القوات النرويجية العنيدة غير خائف مما صنعت في أشكال غريبة الموت، وكالهدى المتواصل تقاطر الرسائل واحدا تلو الآخر؛ وكل واحد يجعل المذائع لك لدفاعك المستميت عن مملكتك، وصيها بين يديه.

انغوس: لقد بعثنا الملك، لنقدم لك شكر سيدنا؛ ولنرافقك إلي ليس إلا، لا تكافئك.

روس: وعربونا لتكريم أعظم أمرني أن أخاطبك بأمر «كودر» بهذا اللقب، مرحبا، أيها الأمير الأكثر جدارة فهو لك.

بانكو: ماذا! يمكن للشيطان أن ينطق الحق؟

مكيث: ما يزال أمير «كودر» حيا، لماذا تلبسونني ثيابا مستعارة؟

انغوس: الرجل الذي كان أمير «كودر» مازال يعيش؛ إلا أن حياته محكومة بالموت وهو يستحق أن يقدّمه وما هم إن هموا اضطر في القوات النرويجية، أو بطن ثياب التمرد^(١١) مقدما العون والفرصة مجانا، أو أنه قام بالاثنين معا لتدمير وطنه.

فإن أعمال الخيانة التي اعترف بها وثبتت عليه قد أظاحت به.

مكيث: [على حدة] أمير غلامس وأمر «كودر»

والتكريم الأعظم أت. [إلى روس وانغوس] شكرا لما تجسمتم من متاعب. - [إلى بانكو] ألا تأمل أن يكون أولادك ملوكا فعندما تنبأت أولاد لي بلب أمير «كودر» وعذتك بشيء لا يقل من ذلك؟

بانكو: إذا صدقتهن تماما فقد تشتعل رغبة في التساج، بالإضافة إلى إمارة «كودر»، أمر عجيب: غالبا ما تستدرج قوى الظلام إلى الأذى، بما يخبرنا من حقائق صادقة: تستميلنا بالتواضع الصحيحة، وتخوننا في القضايا الأخطر أهمية. [إلى روس وانغوس] أيها النبيلان كلمة مكمنا عن انكمنا.

مكيث: [على حدة] حقيقتان صحتا، وهما مقدمتان موثقتان للفصل الرابع^(١٢) من المسرحية الجليلية. أشكركما أيها السيدان. - [على حدة] هذا العرض الاستثنائي ليس شرا؛ وليس خيرا: - إن كان شرا، فلم أعطني عربون نجاح مبتدئا بـ «كودر»؛

وإن كان خيرا، فلماذا أذعن للجريمة التي تولد صورتها الشنيعة شعر رأسي وتجعل قلبي الثابت يدق على أضلاعي، على غير العادة؟ ومخاوفنا الحالية أقل من مخاوفنا المتصورة المرعبة. إن فكري وما يزال القتل في متخيلا، يزلزل وجودي كله. لقد أصاب التحسب قدرني على التمثيل، فلا يوجد شيء، إلا شيء غير الموجود.

بانكو: [إلى اللوردات] انظر، كيف نوهل صاحبنا.

مكيث: [على حدة] إذا كان للقدر أن يجعلني ملكا، فقد يتوجني القدر دون سعيي.

بانكو: تفدق عليه الأقناب الجديدة مثل ثيابنا الجديدة، لا تناسب قالها^(١٣) إلا بفضل الاستعمال.

مكيث: [على حدة] ما سيفسح سيق، الفرصة المواتية آتية مهما كانت الأيام متصرة.

بانكو: أيها المحترم مكيث، نحن بانتظارك.

مكيث: [إلى اللوردات] استمحيكم عزرا: رأسي طافح^(١٤) بأشياء نسيته. أيها الطيبون، متابعكم قد دونتها حيث أستطيع كل يوم أن ألقب الصفحة لأقرأها. دعونا نذهب إلى الملك. - [إلى بانكو] فكر بما صادفناه؛ وحين يتسع لنا الوقت وقد وزناه في هذه الأثناء، سنفتح قلوبنا لبعضنا بعضا.

بانكو: يطيب خاطر.

مكيث: يكفيننا هذا الآن أن نلتقي. - هيا، أيها الصحب [يخرجون]

المشهد الرابع. - [قلعة فورس، غرفة في القصر] يوق يدخل دنكن، مالكولم، دونالدين، لينوكس ومرافقون دنكن: هل نفذ إعدام أمير كودر؟ ألم يعد هؤلاء الذين أوكلت إليهم المهمة؟

مالكولم: سيدي لم يردوا بعد، ولكنني تحدثت إلى شخص رأي يموت، ذاكرة أنه اعترف اعترافا صريحا بخيانتة، والنفس من جلالكم العفو، وأبدى ندامة عمية. ما من شيء شرقي في حياته مثل مغادرت لها لقد مات كمن استظهر دور الموت،^(١٥) لافظا أعز ما يملكه، وكأنه شيء تافه لا يستحق الاهتمام.

دنكن: لا يوجد علم لمعرفة ما يدور في العقل من الوجه كان رجلا نبيلاً بنيت عليه ثقة مطلقة - يدخل مكيث، بانكو، روس وانغوس [إلى مكيث] أيأ أعز ابن عم؛ وحتى الآن مازالت خطيئة جودري ثقيلة الوطأة علي، أنت متقدم علينا ببساطة بعيدة حتى أن أسرع جناح لمجازاته بطيء - فلا يدركك: لو كنت أقل استحقاقا لتمكنت من اعطائك كل الامتنان واللكافة الصحيحين؛ لم يبق لي شيء

أقوله سوى: ما تستحقه أكثر مما نستطيع أن ندفعه جميعنا.

مكبث إن قيامي بخدمتكم والولاء لكم يسعد ما أنا مدين به لكم. دور جلالكم أن تتقبلوا وإجابتنا وإجاباتنا هي أطفال وخدم لعرضكم ودولتكم نؤدبها كما ينبغي لفعل أي شيء يضمن لنا حبك واكرامك.

ينكس: أهلاً بك هنا. لقد شرعت بغرسك، وسأكدح لجعلك تام النضج^(١٦). - أيها النبيل بانكرو لا تقل استحقاقاً. ولن يكون استحقاقك أقل ذنبوا، دعني احتضنك وأضمك إلى قلبي.

بانكو: إذا ما اشتد عودي، فالحصار حصادك.

ينكس: انمرلحسي الفزيرة، طفحت بحيث لا يمكن احتواؤها، وتجهد أن تخفي نفسها بقطرات من الدموع. - [إلى الجميع] أيها الأبناء والأقرباء والنبيلاء وأنتم يا أقرب الناس مني، إعلموا أننا سنسورث العرش الاسكتلندي بعدنا إلى ابنا الأكبر مالكولم الذي تلقى من الآن أمير كامرلاند. وليس هذا التكريم له وحده. فشارت النبالة سنساقك للنجوم على مستحقينها. - [إلى مكبث] لنذهب إلى قلعتك بإففرنس Inerness حتى يكون دينك علينا أكثر.

مكبث: الراحة عيب، إذا لم تقدم لك فيها خدمة ساكون أنا الرسول وأسعد زوجتي بسماع مقدمكم لذا، استأذنكم يتضرع.

ينكس: يا أمير كورل الشهب!

مكبث: [على حدة] أمير كمبرلاند: هذه عتبة في طريقي إما أن أشر بها فأساكن، أو أذهب فوقها لأنها رابضة أمامي أيتها النجوم احجبني أنوارك! لا تجعل النور يرى رغباتي السود والدفينة، دعي العين تطرف عما تفعل اليد ليقع ما تخشاه العين ولا تراه، إلا بعد إنجاز [يخرج].

ينكس: صدقت أيها المحترم بانكرو، إنه لشجاع كما قلت، لقد لقمتم بقتلير^(١٧) ممتازة عنه؛ إنها وليمة لي. هيا نتبعه فقد تجشم العناء للوصول قبلنا لاستقبالنا إنها لقراءة لا نظير لها. [يخرجون]

الشهد الخامس

انفرنس، غرفة في قلعة مكبث. تدخل الليدي مكبث وهي تقرأ رسالة.

الليدي مكبث: «قابلنسي في يوم النصر» وعلمت من أفضل المصادر، انهن يملكن من المعرفة أكثر مما يمتلك البشر. وحين استعملت رغبة في استجوابهن أكثر، جعلن أنفسهن هواء، وذبن فيه. وبينما وقفت منصعفاً من عجب ما سمعت، فإذا يرسل يأتون من الملك يجيئونني بلقب أمير كورل؛ وهو اللقب الذي حيته به أخوات القدر من قبل، وأشرن إلى الزمن القادم فقلن: «سلاماً، ستكون ملكاً»

تصورت أن هذه أنباء سارة أخبرك بها، يا أعز شريكة لي في العظمة، حتى لا يفوتك الفرص المناسبة، لو كنت جاهلة بالعظمة الموعود بها. فكري بالأمس سر، ووداعاً، أمير غلامس أنت وكورل؛ وستكون ما أنت موعود به. إلا أنني أخشى من جيلتك انها ممثلة تماماً بحليب الطبيعة الانسانية، فلا تنتهز أقصر السبل. ولو أنك تريد أن تكون عظيماً؛ وانك لا تخلو من طموح إلا أنك تخلو من الخبث اللازم له. ما تصبو إليه من مطامع لا تريده إلا باستقامة. لا تريد أن تخش في اللعب. بيد أنك تريد أن تكسب بالباطل. يا غلامس العظيم، تريد ذلك الشيء الذي يصرخ بك، «أقدم أن كنت تريده» ذلك الشيء الذي تخاف أن تقعه أكثر مما ترغب في عدم فعله. أسرع أي، حتى اصب روجيتي في ذلك^(١٨). وأعاقب بجراحة كلماتي كل ما يعوقك عن التاج الذي بيدو الآن القدر وعن التننؤات كليهما قد توجان به.

يدخل رسول

ما الأخبار التي جئت بها؟

الرسول: الملك يأتي إلى هنا الليلة

الليدي مكبث: أنت مجنون حتى تقول ذلك. ليس سيدك مكبث معه؟ لو كان الأمر كما تقول، لارسل لنا خبراً حتى نتهاى.

الرسول: لا. غفوك. ما قلته صحيح أميرنا قادم؛ أحد زملائي سبقه في الوصول، شبه ميت لا تقطع نفسه الذي لم يبق منه سوى أن يبلغ رسالته.

الليدي مكبث: أرمعه جاءه بآنباء عظيمة [يخرج الرسول] الغراب^(١٩) نفسه أجش ذاك ينفق بالندخول المشؤم لدنكن تحت جدران قلعتي. تعالي أيتها الأرواح التي ترعى النوايا القاتلة، خذي نسائيتي ههنا وأملئيني من الراس إلى القدم بأفطع قسوة طافحة، خفري دمي، أوقفي مجراه إلى الرحمة، سدي كل مسرب يصل إلى الضمير حتى لا تعرض مشاعر الرحمة خططي الوحشية للخطر، أو تقيم سلماً بينهما. تعالي إلى شديبي نسائيتي، واستبدلي حليتي بالثأر، أنتري يا معيلات الجريمة، حيثما أنتن تلاذن ما بأجسادكن المخفية كوارث العالم، تعال، أيها الليل البهيم، ولغ نفسك بأعم نخان في الجحيم، حتى لا ترى سكينتي للعادة الذي تصنع أو تبرق روح خيرة من السماء من خلال حجاب الظلام لتصرخ «قفي».

يدخل مكبث

يا أمير غلامس العظيم، يا أمير كورل للجيل! وأعظم من كليهما، بما ستحيا به عما قريب؛ حملتني رسالتك إلى ما بعد هذا الحاضر الساهي عن المستقبل وأشعر الآن أن

المستقبل هو في هذه اللحظة.

مكبث : يا أعز حبيبة، سيأتي دنكن إل هنا هذه الليلة.

الليدي مكبث : ومتى سيفادر؟

مكبث : غدا، كما يقترح.

الليدي مكبث : اوه! أبداً لن ترى الشمس ذلك الغد! وجهك ، يا أميري ، مثل كتاب ، حيث قد يقرأ فيه الناس أمورا غريبة، وحتى تضلل الناس، فابد لهم كما يبدون ، رحب بهم بالعين، واليد واللسان؛ أبدأ كالزهرة البرية بيد أن الثعبان تحتها^(٢٠)، فذلك الذي سيأتي يجب أن تهبأ له الطبخة^(٢١) وستترك لي تدبير الفعلة العظيمة هذه الليلة، فستعطينا وحناء، في كل ليالينا وأيامنا القادمة السلطة والسيادة.

مكبث : سنتحدث أكثر.

الليدي مكبث : نطاهر بالروح فقط؛ إن تغير ملامح الوجه علامة الخوف دائما، واترك في كل الأمور الباقية.

المشهد السادس - [كالمسابق ، أمام القلعة]

زمارون وحاملو مشاعل يدخل دنكن ، مالكولم ، دونالين، بانكو، لينوكس، مكف ، روس ، أنفوس، ومرافقون.

دنكن : نوقع هذه القلعة بيهيج: فالهواء^(٢٢) يخف بسرعه وعونه لتلحجج بجواسنا المرفعة.

بانكو . ضيف الصيف هذا، الخطاف الملازم للعمايد يؤكد ذلك ببناء بيته هنا ونفس السماء يعط بفاتنتا هنا ما من جزء ناتيه أو إفريز، أو دعامة أو زاوية مشرفة، إلا وبنا فيها سريره المعلق، ومهد ذريته لقد لاحظت أن الخطاطيف أينما تتناسل وتسكن فالهواء رقيق.

تدخل الليدي مكبث

دنكن : انظروا انظروا! مضيفتنا المكرمة. [إلى الليدي مكبث] إن الحب الذي أبدته لنا، هو أحيانا مصدر قلقنا^(٢٣) مع ذلك فانتا نشكرها عليه كحب. وبهذا أعلمك، كيف نطلبين من الله مجازاتنا على تعبك وكيف تشكريننا على ذلك التعب.

الليدي مكبث : كل خدمائنا إن قدمناها بكل تفاصيلها مرتين، ومن ثم نضاعفها سنكون جهنا ضئيلا وضعيفا مقارنة بما تحمل هذا البيت يا جلالة الملك من تلك المكرمات العميقة والواسعة، من المكرمات القديمة والمكرمات الجديدة التي كدست فوقها، لا يمكن أن نجازيك إلا بالدماء.

دنكن : أين أمير كور؟ لقد تعفنا على عقبيه. وكانت غاييتنا أن نسبه فنكون رسوله؛ لكنه يجيد الركوب، وحبه العظيم، حاد كهمازه، ساعده في الوصول إلى البيت قبلنا. ابتها المضيفة الجميلة النبيلة، نحن نشيك

هذه الليلة.

الليدي مكبث : خدمكم دائما هم وما يملكون على سبيل الأمانة، وسيكشفون حسابها متى شئتم وسيعود اليكم دائما ما يخصكم.

دنكن : أعطيني يدك: فوديني إلى مضيفي نحن نحبها جبا جزلا وسنواصل نعمنا الملكية عليه، إذا سمحت أيتها المضيفة.

المشهد السابع - [نفس المشهد ، غرفة في القصر] زماعر وحاملو مشاعل. يدخل رئيس النادلين وخدم من مختلف الصنوف بمواعين وصحون ويقطعون خشية السرح. ثم يدخل مكبث.

مكبث : [على حصة] إذا فعلت الفعلة وانتبهت ، فمعسن الأفضل إذن أن تنجز بسرعة . ليت الاغتيا يصطاد^(٢٤) كل التبعات ، ويأتي نجاحي بموته^(٢٥) ليت هذه الضربة تكون ما سوف يكون وخاتمة كل شيء هنا، حتى هنا في الساحل الرملي لبحر الأبدية نجازف بحكم الحياة الأخرى،-- لكن في دماوي كهذه^(٢٦) يصدر علينا الحكم دائما في الحياة هنا، وفي ذلك تلقن دروس القتل، وعندما تهضم ، تعود وتتغذى ميتدعا: إن العدالة الحقاتية للبدن تقدم لنا الكاس التي ملأناها بالسم إلى شفاهنا نحن. إنه هنا في أمان مضاعف أولا، لاني قريبه وأحد رعاياي، وهما حائلان قربان ضد الفعلة، ثم إنني مضيف الذي يجب أن يحول دون أن يفتله أحد، لا أن أحمل السكين أنا نفسي، بالاضافة، فإن هذا الهـ [دنكن] مارس صلاحياته بتواضع وكان خائليا تماما من كل شائبة في عمله بحيث ستترافع لفصاحته، مثل ملائكة مبرقة ضد اللعة الريمعة على قتلته^(٢٧) والرحمة^(٢٨) مثل طفل عار جديد تمتطي زوبعة الاحتجاج أو مثل الملك كروب^(٢٩) على صورة زوبيل الهواء الخفية، ستتفخ الفعلة الشنيعة في كل عين، لذا ستغرق الذموم السريع-- ما من مهماز لذي لأنفس به خاضرتي وعزيمتي سوى طموح جامح ينبأ أعلى مما ينبغي (فوق صورة الجواد) فيسقط على الجانب الآخر.

تدخل الليدي مكبث

ما هذا؟ ما الأخبار؟

الليدي مكبث : انتهى تقريبا من عشائه. لماذا غادرت الغرفة؟

مكبث : هل سأل عني؟

الليدي مكبث : ألا تعلم أنه سأل؟

مكبث : لن نستمر في تنفيذ الفعلة هذه: لقد كرمني مؤخرا ؛ ولقد اكتسبت سمعة^(٣٠) نيرة من شتى الناس، يجب أن أرتديها الآن ما دامت في لعائنا الأكثر جلة لا أن أطرحها في الحال.

الليدي مكبث : هل كان الأمل مخفورا ذاك الذي اكتسبت به

مرة؟ هل قد منذلت وصحبا الآن، مخفرا وشاحا مما فعل بحرية؟ من الآن سأعتبر حيث كذلك. هل أنت خائف أن تكون الشخص نفسه في الفعل والشجاعة، كما أنت في الرعية؟ هل تريد أن يكون لك ذاك الذي تعتبره تاج الحياة، وتعيش عيشة جبان بعبارك أنت جاعلا لا أجرؤ، تنبأ وادء، مثل النطة السكينة تشتهي السمكة وتخاف البيل؟^(١)

مكبث: أرجوك أسكتني أجرؤ على عمل كل شيء يليق برجل، ومن يجرؤ على عمل شيء أكبر فلا وجود له. الليدي مكبث: أي وحش أذن جعلك تخبرني عن خطتك هذه؟ حين كنت قادرا أن تنفذها، كنت عندك رجلا؛ ولكن حينما تصبح أكثر منا كنت، فانك أكثر شبها بالرجل. لم يكن الزمان ولا المكان مواتين، مع ذلك أردت جمعهما؛ لقد سندا، وسنوحهما الآن حطم فتتكد بنفسك. كنت مرضعا وأعرف عظم الرافة على فافل مص حليبي؛ بيد أنني وبيما أبيضس في وجهي، سائقك لحلمي من ثلثه بجعانة من الأسنان والمطرطض موه، كنت أقسمت على هذه الفعلة، كما أقسمت أنت.

مكبث. وإذا اخففتا؟

الليدي مكبث: تخفق؟ حسبك أن تشد وتر شجاعتك إلى مزج القوس وإن تخلف فحين يكون نكث غارقا في النوم (حين سفرته المرفقة هذا اليوم لايد تدعوه إلى النوم عميقا) وبالفخر والقصص ساصرع حارسه، وستصيح الذاكرة، وهي حارسة الدماغ، غازا، وإنه الدماغ مجرد انبثق؛ وحين يهدم كيانهما الضموران بنومة خنزير، كان في موت ألا يمكننا أن ننفذ فعلتنا بدونك وهو بلا حرس؟ ألا يمكن أن نلقي التبعة على حارسه النفوعين كالأسفجة فيتملأ الجريمة الكبيرة؟

مكبث: احبلي بالذكور فقط؛ لأن معدنك الشجاع يجب ألا يركب إلا ذكورا. ألا يصدقونها حقيقة، إن نحن لطفنا بالدم هذين الثامنين في غرة نومه هو، واستعملنا نفس خنزيرهما على أنهما فاعلا الجريمة؟

الليدي مكبث: من يجرؤ أن يصدقني خلاف ذلك، مامعنا نجعل صرخات أسنانا تهاجم لونه؟

مكبث: لقد قد قراري، شادا كل عضو في جسدي لهذه

الفعلة الفظيعة هيا بنا، ونخدع الناس بأسعد الوجوه على الوجه الكاذب لإخفاء ما يعلمه القلب الكاذب. [يخرجان.]

الهوامش

١ - يعتقد بعض الشيكسبيريين أن المشهد الساحرات مقمع هنا، إلا أنه في نظر غيرهم وهم الغالبية، جزء تهديد أساسي في المسرحية. أي كما يقول كورنوج «إن السبب الحقيقي لتطور الأخوات الساحرات الثلاثة، في البداية هي إغتيبت الفكرة الأساسية في المسرحية. أكثر من ذلك فإن الرقم ثلاثة والرقم اثنتان لهما دلالات ثقافية ونفسية في مجال المسرحية. الفاعلة - كما يبدو من هذا المشهد هي التشكيك بفناعات المشاهدين الذين توافروا على مفهومات معينة للخير والشر أولاً، والتشكيك بقدرة الحواس على التمييز ثانياً فالتقاع الساذجة مثلاً أن المعركة إما ترجح أو تخسر، في نظر أي من الطرفين للآخرين، بينما تقول الساهرة (٢) «معين ترجيح المعركة وتخسر، وكلما

الربيع خسارة، والعكس صحيح. وبما أن هذه العبارة وردت على لسان إحدى الساحرات الوثراتي لهن القدرة على قراءة المستقبل، فإن لها قدرة إضافية على التأثير

٢ - فقلنا هذا المعنى على غير، لأن الوصف يتركز هنا في جو المعركة غيرا ومنا وادء، ومطر، ولأن مكبث لاحقاً (الفصل الثاني - المشهد الثالث) يقول لم لو يوما صاحباً وغاماً كهذا اليوم.

٣ - في الكلمات: التعت، وحشود، وعناصر خبيثة، نوحى بشرات تتكوم على شيء.

٤ - شبه خشكير إلى الحظ بعوس لأنها وإن ابتسمت فانها لا تحب.

٥ - يشير القضايل إلى أنه ما إن يبدك تبشير النصر وقد رمز إليه بالشمس والرابع حتى هبت جيوش الملك النرويجي.

٦ - جليلة Golgotha كلمة عبرية تعني: جماجم وهو الموضع المسمى

٧ - من المعروف أن الملك يشير إلى نفسه حينما يقول «نحن» وهنا يعني مصالحه الشخصية

٨ - تستطيع الساحرات أن يحوان أنفسهن إلى حيوانات ولكن ما من عضو في أجسامهن، يمكن أن يصبح ذنباً.

٩ - يعتقد بعض الشراح أن الجذر للشار إليه هو الـ Herbene، لينج.

١٠ - أي ينقص إيقاع الساحرات وكلماتهن، مما يشير إلى تذبذب مكبث بنوئتهن.

١١ - يعلن ثياب التصدد: تعني هنا قواه إلى للثياب في هذه المسرحية ودلالات اجتماعية وسياسية وقد ابتدأها مكبث بقوله «لماذا تلبسوني ثيابا مستعارة؟»

١٢ - الاستعارات هنا في كلام مكبث مستقاة من المسرح

١٣ - الاستعارة من اللابس.

١٤ - لم يكن مكبث في الواقع يفكر بالمعنى المتني وإنما بالمستقبل، وهنا تجمد المبالغة بين التسيان وبين تدوين متاعهم في الذاكرة طبعاً.

١٥ - الاستعارة من المسرح

١٦ - استعارات تدنك وإباجة بانك مأخوذة من الفرس والزراعة

١٧ - الاستعارة في هذا السطر وما بعده من الطعام.

١٨ - ربما كما صلب كروبيوس السم في كأس ماملات الأب.

١٩ - الغراب، نذير الموت.

٢٠ - صورة الزهرة والشبان مأخوذة من فيرجل.

٢١ - لقد اصرع مكبث لتخضع منام، لذلك أولاً ولكنه الآن يبهني لثقله.

٢٢ - في كلام دنكن ويانكو تركيز على حاسة الشم، والرائحة الزكية ولابد من ربطها بصورة الزهرة والشبان، وإن كانا غير داريين بالخطر

٢٣ - يتفق الشراح على أن كلام الملك مشوش فهد، لكن يبدو أن شيكسبير تقصد ذلك، لإظهار الملك وكأنه مرتبك عاطفياً، والدليل على ذلك أنه خاطب النبيذ مكبث بـ «أعلمه، بدلا من نعطله، وهي الصيغة الملكية للتعارف عليها، هل كان يتقرب إليها»

٢٤ - أي مثل الشبكة في السعيد.

٢٥ - لما بعثت الملك، أي بنهاية التبعات. إن الاختلاف في التفسير ناتج عن أن شيكسبير يستعمل Hla بمعنى «ثا»

٢٦ - التعللحات التي يستعملها شيكسبير على لسان مكبث مستقاة من القانون والاعراف.

٢٧ - المعروف أن القوة أكثرها من التصورات اللغوية تعامس في الفكر الانجليزي وكانها شخص مجسد، أي لها ما لسانها من شكل وأصماء ومشاعر.

٢٨ - جاء في المزمور الثامن عشر موبك على كرب وبطار وصف على أجنحة الرياح، (رقم ١٠)

٢٩ - عرقلت السمعة هنا وكأنها رداء

٣٠ - مثل الانجليزي: بالغة تشبهني السمكة وتخاف على مثاليها من البيل. لم يذكر شيكسبير المثل بالسمك، ولكنه أشار إليه لأنه معروف لدى السامع الانجليزي وقد ترجم هنا بضمه تقريبا ضحية أن تكون الإشارة إلى غامضة على المشاهد أو القاري العربي.



مسرقيات شكسبير في السينما

سمير قوريد *

دمسرحيات شكسبير في السينما رصدت فيه ٨١ فيلماً ناطقاً في ٥٠ سنة من ١٩٢٩ الى ١٩٧٩ منها ٧٨ فيلماً عن ٢٣ مسرحية من مجموع مسرحيات شكسبير الـ ٣٤، و٣ أفلام تناولت مختارات من عدة مسرحيات، وهي الفيلم البريطاني «عصر الملوك» اخراج بيتر ديوس عام ١٩٦٠، والفيلم البريطاني «حرب الوردتين» اخراج مايكل هايز وروبين ميدي عام ١٩٦٤، والفيلم الاسباني «فولستاف» اخراج أورسون ويلز عام ١٩٦٥.

اعتمدت في رصد الأفلام الشكسبيرية الناطقة على مراجع مختلفة كان أهمها كتاب روجر مانفيل «شكسبير والفيلم» عام ١٩٧١، وكتاب بيتر موريس «شكسبير والسينما» عام ١٩٧٧. وحتى ذلك الوقت لم

شهدت السنوات السبع الأولى من هذا العقد الأخير من القرن العشرين (١٩٩٠ - ١٩٩٦) انتاج عشرة أفلام عن مسرحيات من تأليف شاعر الانجليزية الأكبر وليام شكسبير (١٥٦٤ - ١٦١٦) ما يؤكد من جديد أنه كاتب لكل العصور بحق. وأن مسرحياته تظل تبعاً لا ينضب للسينمائيين كما هي للمسرحيين والموسيقين يؤلفون عنها الاوبرات والبالهات والمسرحيات الغنائية.

الفيلموجرافيا التالية لمسرحيات شكسبير في السينما ثمرة بحث استمر سنوات طويلة. ففي عام ١٩٨٠ أصدرت كتاباً بعنوان

✻ ناقد سينمائي من مصر

وتم رصد أكثر من مائة فيلم. ولعل أهم القوائم وأكثرها اكتمالا القائمة التي صدرت عن مهرجان فينسيا عام ١٩٩١ بمناسبة عرض الفيلم البريطاني «كتب بروسبيرو» إخراج بيتر جريناواي عن مسرحية «العاصفة»، ولا تذكر قائمة فينسيا أسماء مخرجي بعض الأفلام لأنها لم تسزل غير معروفة.

تم وضع الفيلموجرافيا حسب ترتيب إخراج للمسرحية لأول مرة في السينما، ومع الفصل بين الأفلام الصامتة والناطقة والجمع بين الأفلام التي تلتزم بالنص الأصلي، والأفلام التي تختصره، أو تستلهمه وتغير مكانه أو زمانه، وذلك على أساس أن كل الأفلام من وهي مسرحيات شكسبير سواء التزمت النص الأصلي أو لم تلتزم به. فالفيلم السينمائي انشاء جديد في جميع الأحوال، وهذا المفهوم يختلف عن مفهوم مورييس في كتابه حيث يقتصر على الأفلام التي تلتزم النص الأصلي. وبينما يجمع مانفيل بين النوعين لا يذكر العديد من الأفلام غير الناطقة بالانجليزية ومنها الأفلام المصرية التي ذكرناها في كتابنا المشار إليه. وكل الأفلام الناطقة الواردة في الفيلموجرافيا من إنتاج الفترة منذ عام ١٩٨٠ هي من واقع متابعتنا



الفيلم الروسي «عظيم» إخراج سرجي يونكيفيتش

الخاصة، وليست مترجمة عن أي مصدر.

لم تزد الأفلام المأخوذة عن عدة مسرحيات على الثلاثة المذكورة في هذه المقدمة. ولكن الأفلام الناطقة زادت من ٧٨ إلى ١١٠ في أقل من عشرين سنة، وقد تبين أن هناك ثلاثة أفلام شكسبيرية انتجت في الستينات ولم ترد في كتاب مورييس أو كتاب مانفيل، وكذلك في كتابي، وهي فيلم عن مسرحية «سبيلين» وفيلمان عن مسرحية «هنري الرابع» ومن واقع الفيلموجرافيا الجديدة، بلغ عدد الأفلام الشكسبيرية ٢٠٩ عن ٢٧ مسرحية منها ٩٩ فيلما صامتا، والمسرحية الوحيدة من الـ ٢٧

تكن هناك دراسات عن الأفلام الشكسبيرية الصامتة، ولا قوائم بهذه الأفلام، وإن ذكر مانفيل أنها تزيد على أربعمئة أغلبها من الأفلام الصامتة القصيرة في العقدين الأول والثاني من القرن العشرين والتي كانت تقتصر على تسجيل المشاهد الرئيسية من المسرحية. من المعروف أن أغلب الأفلام الصامتة مفقودة مع الأسف، ولكن هناك جهودا كثيرة كبيرة تبذل للعثور عليها في مختلف البلدان، ومن صدور كتاب مانفيل ومورييس في أوائل السبعينات وحتى أوائل الثعينات صدرت عدة دراسات عن الأفلام الشكسبيرية الصامتة.



ديمونة في «عطيل» إخراج أوسون ويلز

الأخطاء، و«كروبيو لانس»، و«خاب سعر العشاق» وكلها أفلام ناطقة عدا الفيلم الأول الصامت. والجدير بالذكر أن الفيلم الصامت يعني الفيلم الذي لا تنطق فيه الشخصيات في حركتها على الشاشة، ولا يندمج فيه الصوت مع الصورة على شريط واحد، ولا يعني كما هو شائع عدم وجود «الكلمة» أو الموسيقى. فالوسيقى كانت تصاحب العروض حية على المسرح أثناء العرض من خلال البيانو (آلة الموسيقى الكاملة) والكلمات كانت تكتب في لوحات تقطع الأحداث وكانت تنطق في بعض الأفلام على شريط منفصل.

التي لم تنتج في فيلم ناطق هي «هنري الثامن» رغم وجود فيلم أمريكي عن هذه الشخصية أخرجه أليس هوسين عام ١٩٧٧ بعنوان «هنري الثامن» وزوجاته الست، ولكن لا علاقة له اليتة بمسرحية شكسبير.

المسرحيات التي لم يتم اخراجها للسينما سواء في أفلام صامتة أو ناطقة ٧ مسرحيات فقط من الـ ٢٤ وهي «ثيوس اندرو نيكوس»، و«هنري السادس»، و«للك جون»، و«العرة بالنهاية»، و«ترويلس وكير سداء» و«تيمون الأثيني»، و«بيركليز». وحسب هذه الفيلموجرافيا تأتي «صامتة» المقدمة من حيث عدد الأفلام (٣١) ١٤ صامتة و١٧ ناطقة، تليها «روميو وجولييت» (٢٨) ١٤ صامتة و١٤ ناطقة، ثم «ماكبيث» (١٨) ١٠ صامتة و٨ ناطقة، و«عطيل» (١٨) ٩ صامتة و٩ ناطقة، و«ترويلس القنوة» (١٦) ٦ صامتة و١٠ ناطقة، و«هوليوس قيصر» (١٢) ٦ صامتة و٦ ناطقة، و«علم منتصف ليلة صيف» (١١) ٤ صامتة و٧ ناطقة.

تأتي بعد ذلك المسرحيات التي صنعت منها أقل من عشرة أفلام، وهي «الملك لير» (٩) ٤ صامتة و٥ ناطقة، و«ريتشارد الثالث» (٨) ٥ صامتة و٣ ناطقة، و«حكاية شتا» (٧) ٥ صامتة، ٢

ناطقين، و«الليلة الثانية عشرة» (٧) ١ صامت و٦ ناطقة، و«تاجر البندقية» (٧) ٦ صامت و١ ناطق، و«زوجات نندسور المرحات» (٥) ٣ صامتة و٢ ناطقين، ثم تأتي المسرحيات التي صنعت منها أقل من خمسة أفلام، وهي «كما تهواها» (٣) ٤ صامتة و١ ناطقة و«العاصفة» (٤) ٢ صامتتين و٢ ناطقتين و«هنري الخامس» كلها ناطقة.

وتم إنتاج ٣ أفلام عن «ضحية فارغة» و٢ أفلام عن «سمبلين» ٢ صامتتين و١ ناطق وفيلمين ناطقين عن «هنري الرابع»، وكذلك عن «دقة بدقة». أما المسرحيات التي تم عنها إنتاج فيلم واحد فهي «هنري الثامن»، و«ريتشارد الثاني»، و«سيدان من فيرونا»، و«كوميديا

- ١٩١١ - أوجست بلوم الدانمارك
١٩١١ - سيسيل هيبورث بريطانيا
١٩١٤ - إيطاليا
١٩١٤ - الولايات المتحدة جيمس يونج
١٩١٧ - إيطاليا أيلتريو رودولفي
١٩٢٠ - ألمانيا سفن جاد

الافلام الناطقة

- ١٩٢٣ - الولايات المتحدة روبرت آدموند -
موجريت كارينجتون
١٩٣٥ - سوروب موري الهند
١٩٤١ - الولايات المتحدة ارنست لوبيتش
١٩٤٧ - بريطانيا لورانس أوليفيه
١٩٥٤ - الهند سوهلاكيشوري
١٩٦٠ - ألمانيا الاتحادية فرانز بيتر ورث
١٩٦٤ - بريطانيا فيليب سافيلي
١٩٦٤ - الولايات المتحدة وليم سارجنت
١٩٦٤ - الاتحاد السوفيتي جريجوري كوزنتسيف
١٩٦٦ - بريطانيا توني ريتشارد سون
١٩٧٠ - الولايات المتحدة بيتر وود
١٩٧٣ - إيطاليا كارميلو بيني
١٩٧٦ - بريطانيا كليستينو كورنادو
١٩٧٨ - مصر كمال الشيخ
١٩٨٣ - الولايات المتحدة ميل بروكس
١٩٩١ - الولايات المتحدة فرانكو زيفريللي
١٩٩٦ - الولايات المتحدة/بريطانيا كينيث برانا

٢ - روميو وجوليت (٢٨)

الافلام الصامتة

- ١٩٠١ - فرنسا جورج ميليس
١٩٠٨ - الولايات المتحدة ستيفارت بلاكتون
١٩٠٨ - إيطاليا ماريو كاسريني
١٩٠٨ - بريطانيا و. ج. باركر
١٩١١ - الولايات المتحدة
١٩١١ - فرنسا
١٩١٢ - إيطاليا أوجو فالينا
١٩١٤ - فرنسا
١٩١٥ - الولايات المتحدة

- ١٩١٦ - الولايات المتحدة راؤول والش
١٩١٨ - إيطاليا اميليو جرازيني والتر
١٩٢٠ - الولايات المتحدة فين موري
١٩٢٣ - ألمانيا بيتر بول فيلتر
١٩٢٦ - الولايات المتحدة أي. ا. دوبون

الافلام الناطقة

- ١٩٣٥ - الولايات المتحدة جورج كيورك



هنري الخامس احرار لورانس أوليفيه



الفيلم الايطالي «عطيل» اخراج فرانكور يفريللي

١ - هامليت (٣١)

الافلام الصامتة

- ١ - فرنسا كليموموريس
٢ - فرنسا جورج ميليس
٣ - إيطاليا جوزيبي دي ليجورو
٤ - الولايات المتحدة ستيفورت بلاكتون
٥ - بريطانيا وليم باركر
٦ - إيطاليا لوي كومريو
٧ - فرنسا هنري دي فونتانيي
٨ - إيطاليا ماريو كاسريني

١٩٠٩	ج. لو سافيدو	٤ - إيطاليا	١٩٣٩	ويلي روزير	١٦ - فرنسا
١٩١٠	أوجست بلوم	٥ - الدانمارك	١٩٤١	فالدين شميدلي	١٧ - سويسرا
١٩١٤		٦ - إيطاليا	١٩٤٣	ميجيل ديلجادو	١٨ - المكسيك
١٩١٨	ماكس ماك	٧ - ألمانيا	١٩٤٤	كمال سليم	١٩ - مصر
١٩٢٠	كارميني جالوتي	٨ - إيطاليا	١٩٤٨	اكتار حسين	٢٠ - الهند
١٩٢٢	ديميتري بوشوفيتسكي	٩ - ألمانيا	١٩٥٠	اندرية كايات	٢١ - فرنسا
			١٩٥٤	ريذاتو كاستيلاني	٢٢ - إيطاليا

الافلام الناطقة

١٩٤٦	دافيد ما كاني	١٠ - بريطانيا	١٩٥٨	لاوروسي	٢٣ - الاتحاد السوفيتي
١٩٤٧	جورج كيوكر	١١ - الولايات المتحدة	١٩٦٠	روبرت وايز- جروم روبنز	٢٤ - الولايات المتحدة
١٩٥١	الولايات المتحدة/ المغرب أوسون ويلز	١٢ -	١٩٦٤	ريكاردو فريدا	٢٥ - اسبانيا/ إيطاليا
١٩٥٥	سيرجي يوتكيفتش	١٣ - الاتحاد السوفيتي	١٩٦٥	غال دروم - بول لي	٢٦ - بريطانيا
١٩٥٥	فاختنج تشابوكيان	١٤ - الاتحاد السوفيتي	١٩٦٧	فرانكو زيفريلي	٢٧ - بريطانيا/ إيطاليا
١٩٥٨	حسن رضا	١٥ - مصر	١٩٦٦	باز لورمان	٢٨ - الولايات المتحدة
١٩٦٤	ستيوارت بورج	١٦ - بريطانيا			
١٩٨٦	فرانكو زيفريلي	١٧ - الولايات المتحدة			
١٩٩٦	أوليفر باركر	١٨ - الولايات المتحدة			

٢ - مأكبت (١٨)

الافلام الصامتة

٥ - يوليوس تيسر (١٧)

١٩٠٧	جورج ميليس	١ - فرنسا	١٩٠٥	ستيوارت بلاكتون	١ - الولايات المتحدة
١٩٠٨	سيجموند لوبيني	٢ - الولايات المتحدة	١٩٠٨	ماريو كاسيريني	٢ - الولايات المتحدة
١٩٠٨	ستيوارت بلاكتون	٣ - الولايات المتحدة	١٩٠٩	اندرية كالميت	٣ - إيطاليا
١٩٠٩	جيوفاني باستروني	٤ - إيطاليا	١٩١٠	ف.د. بينسون	٤ - فرنسا
١٩١١	ف.د. بينسون	٥ - بريطانيا	١٩١١	لويس باركر	٥ - بريطانيا
١٩١٤	أنريكو جازوني	٦ - إيطاليا	١٩١٢		٦ - بريطانيا
			١٩١٣		٧ - ألمانيا
			١٩١٥	جون ايمرسون	٨ - الولايات المتحدة
			١٩١٧	انريكو جازوني	٩ - إيطاليا
			١٩٢٠	سفن جاد	١٠ - ألمانيا

الافلام الناطقة

١٩٥٠	دافيد برادلي	٧ - الولايات المتحدة	١٩٤٦	توماس بلاير	١١ - الولايات المتحدة
١٩٥١	بارثيان	٨ - بريطانيا	١٩٤٨	أورسون ويلز	١٢ - الولايات المتحدة
١٩٥٢	جوزيف ميكييفتش	٩ - الولايات المتحدة	١٩٥٠	كاترين ستيفنهورم	١٣ - الولايات المتحدة
١٩٥٩	بيتر بروك	١٠ - بريطانيا	١٩٥٤	ماريو ايفانز	١٤ - الولايات المتحدة
١٩٦٥	جون فيرون	١١ - بريطانيا	١٩٥٥	كين هوجز	١٥ - بريطانيا
١٩٧٠	ستيوارت بورج	١٢ - بريطانيا	١٩٥٧	اكرام كروساوا	١٦ - اليابان
			١٩٦٠	جودج شافر	١٧ - بريطانيا
			١٩٧١	رومان بولانسكي	١٨ - الولايات المتحدة

٦ - تاجر البندقية (٧)

الافلام الصامتة

١٩٠٨	ستيوارت بلاكتون	١ - الولايات المتحدة	١٩٠٧	ماريو كاسيريني	١ - إيطاليا
١٩١٠	ج. لوسافيدو	٢ - إيطاليا	١٩٠٨	ستيوارت بلاكتون	٢ - الولايات المتحدة
١٩١٢		٣ - الولايات المتحدة	١٩٠٩	ماريو كاسيريني	٣ - إيطاليا
١٩١٣	هنري دي فونتنايز	٤ - فرنسا			
١٩١٤	ليو وير- فيليبس	٥ - الولايات المتحدة			
	سمالي				
١٩١٦	والتر وست	٦ - بريطانيا			

٤ - ميسسل (١٨)

الافلام الصامتة

١٩٠٨	ستيوارت بلاكتون	١ - الولايات المتحدة	١٩٠٧	ماريو كاسيريني	١ - إيطاليا
١٩١٠	ج. لوسافيدو	٢ - إيطاليا	١٩٠٨	ستيوارت بلاكتون	٢ - الولايات المتحدة
١٩١٢		٣ - الولايات المتحدة	١٩٠٩	ماريو كاسيريني	٣ - إيطاليا
١٩١٣	هنري دي فونتنايز	٤ - فرنسا			
١٩١٤	ليو وير- فيليبس	٥ - الولايات المتحدة			
	سمالي				
١٩١٦	والتر وست	٦ - بريطانيا			

الافلام الناطقة

٧ - ايطاليا / فرنسا بيير بيلون ١٩٥٢

٧ - ترويض النمرة (١٦)

الافلام الصامتة

١ - الولايات المتحدة

٢ - ايطاليا

٣ - فرنسا

٤ - بريطانيا

٥ - ايطاليا

٦ - الدانمارك

الافلام الناطقة

٧ - الولايات المتحدة

٨ - ألمانيا

٩ - فرنسا

١٠ - ايطاليا

١١ - الولايات المتحدة

١٢ - اسبانيا

١٣ - الهند

١٤ - الاتحاد السوفيتي

١٥ - مصر

١٦ - الولايات المتحدة

٨ - كما تهاوا (٤)

الافلام الصامتة

١ - الولايات المتحدة

٢ - الولايات المتحدة

٣ - بريطانيا

الافلام الناطقة

٤ - بريطانيا

٩ - ريتشارد الثالث (٨)

الافلام الصامتة

١ - الولايات المتحدة

٢ - بريطانيا

٣ - فرنسا

٤ - الولايات المتحدة

٥ - ألمانيا

الافلام الناطقة

٦ - بريطانيا

٧ - الولايات المتحدة

٨ - الولايات المتحدة

١ - الملك لير (٩)

الافلام الصامتة

١ - الولايات المتحدة

٢ - ايطاليا

٣ - ايطاليا

٤ - الولايات المتحدة

الافلام الناطقة

٥ - بريطانيا/الدانمارك

٦ - الاتحاد السوفيتي

٧ - ايطاليا

٨ - مصر

٩ - اليابان

١١ - انتوني وكليوباترة (٤)

الافلام الصامتة

١ - الولايات المتحدة

٢ - فرنسا

٣ - ايطاليا

الافلام الناطقة

٤ - بريطانيا

١٢ - حكاية شتاء (٧)

الافلام الصامتة

١ - الولايات المتحدة

٢ - الولايات المتحدة

٣ - ايطاليا

٤ - ايطاليا

٥ - ألمانيا

الافلام الناطقة

٦ - بريطانيا

٧ - بريطانيا

١٣ - حلم منتصف ليلة صيف (١٠)

الافلام الصامتة

١ - فرنسا

٢ - الولايات المتحدة

٣ - ألمانيا

٤ - ألمانيا

الافلام الناطقة

٥ - الولايات المتحدة

٦ - بريطانيا

٧ - تشيكوسلوفاكيا

١٩٦٨	١٨ - بريطانيا	بيتر مال
١٩٦٩	٩ - بريطانيا	جون كامب - ويلش
١٩٨٢	١٠ - إيطاليا	جابريلي سالفا توريس
١٩٩٦	١١ - بريطانيا	اندریان نوبل
١٤ - الليلة الثانية عشرة (٧)		
الافلام الصامتة		
١٩١٠	١ - الولايات المتحدة	ستيوارت بلاكتون
الافلام الناطقة		
١٩٥٥	٢ - الاتحاد السوفييتي	يان فرد
١٩٦٢	٣ - ألمانيا الاتحادية	فرانز بيتر ورث
١٩٦٣	٤ - ألمانيا الديمقراطية	لوثر بيلاج
١٩٦٥	٥ - ألمانيا الديمقراطية	هانز بيورجر
١٩٦٩	٦ - بريطانيا	جون سيشك
١٩٩٦	٧ - بريطانيا	تريفور نيون
١٥ - زوجات ونسور المرحات (٥)		
الافلام الصامتة		
١٩١٠	١ - الولايات المتحدة	
١٩١١	٢ - فرنسا	هنري دي فونتانين
١٩١٨	٣ - ألمانيا	
الافلام الناطقة		
١٩٣٥	٤ - ألمانيا	كارل موفمان
١٩٥٤	٥ - ألمانيا الاتحادية	جورج ولدسون
١٦ - هنري الثامن (١)		
الافلام الصامتة		
١٩١١	١ - بريطانيا	لويس باركر
١٧ - العاصفة (٤)		
الافلام الصامتة		
١٩١١	١ - الولايات المتحدة	
١٩١٢	٢ - فرنسا	
الافلام الناطقة		
١٩٧٩	٣ - بريطانيا	ديرك جارمان
١٩٩١	٤ - بريطانيا	بيتر جريناوى
١٨ - سبيلين (٣)		
الافلام الصامتة		
١٩١٣	١ - الولايات المتحدة	
١٩٢٥	٢ - ألمانيا	لودفيج برجر
الافلام الناطقة		
١٩٦٠	٣ - بريطانيا	بيتر دويس
١٩ - دقة بدقة (٢)		
الافلام الناطقة		
١٩٤٢	١ - إيطاليا	ماركو ايلتر
١٩٦٣	٢ - ألمانيا الاتحادية	بول فيرهوفن
٢٠ - هنري الخامس (٤)		
الافلام الناطقة		
١٩٤٥	١ - بريطانيا	لورانس أوليفيه
١٩٥٧	٢ - بريطانيا	بيتر ايوس
١٩٦٦	٣ - كندا	لورن فرد
١٩٨٨	٤ - بريطانيا	كينيث برانا
٢١ - ريتشارد الثاني (١)		
الافلام الناطقة		
١٩٥٤	١ - الولايات المتحدة	ماريو ايفانز
٢٢ - ضجة فارغة (٢)		
الافلام الناطقة		
١٩٥٦	١ - الاتحاد السوفييتي	ليونيد زامكوفيتش
١٩٦٣	٢ - ألمانيا الديمقراطية	مارتين هيلبرج
١٩٩٢	٣ - بريطانيا	كينيث برانا
٢٣ - سيدان من فيرونا (١)		
الافلام الناطقة		
١٩٦٣	١ - ألمانيا الاتحادية	هانز ديتير شوارز
٢٤ - هنري الرابع (٢)		
الافلام الناطقة		
١٩٦٤	١ - بريطانيا	مايكل هايز - روبين
١٩٦٦	٢ - اسبانيا	أورسون ويلز
٢٥ - كوميديا الاخطاء (١)		
الافلام الناطقة		
١٩٦٤	١ - ألمانيا الاتحادية	هانز ديتير شوارز
٢٦ - كوريو لاسي (١)		
الافلام الناطقة		
١٩٥١	١ - بريطانيا	برنارد هيبتون
٢٧ - غاب سبي العشاق (١)		
الافلام الناطقة		
١٩٦٥	١ - بريطانيا	روجر جينكينز

* * *

الفن التشكيلية العمانية

اعداد: ربيعة الطالعي



من أعمال بدور الريامي

لفهم العمل الفني في مجتمع ما، لابد من فهم جميع ظروفه وتراكم خبراته المعرفية والتاريخية.

وهنا إذا تحدثنا عن الفن التشكيلي في الوطن العربي فلابد من التعرض للاوضاع السائدة في البلاد العربية، وإلى التفاعلات التاريخية للأمة، وإلى التراث الحضاري له وما تمخض عن هذه المؤثرات على واقع الفنان وإبداعه.

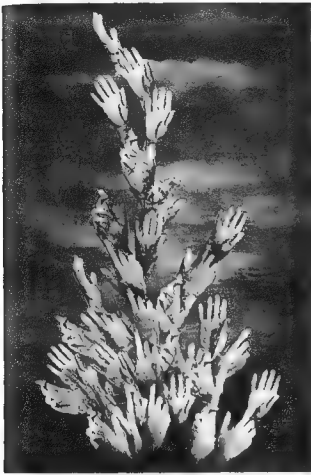
ويرى الدكتور محمود عبدالعاطي (مدرس التصوير بجامعة السلطان قابوس) في حديث معه حول الفن التشكيلي في الوطن العربي وعُمان، أن الفن التشكيلي المعاصر في الوطن العربي ظهر نتيجة التقاء الثقافة العربية بالثقافة الغربية، حيث تشكلت الحداثة التشكيلية العربية انطلاقاً من ثلاثة عوامل رئيسية:

أولها: الجمالية العربية التقليدية والتي تمثلت في التراث الفني الإسلامي في الأقطار العربية. وثانيها: الجمالية الغربية التقليدية والتي تمثلت في الاتجاه الأكاديمي، والعامل الثالث تمثل في الحداثة التشكيلية الغربية التي ظهرت بوادرها في نهاية القرن التاسع عشر في أوروبا.

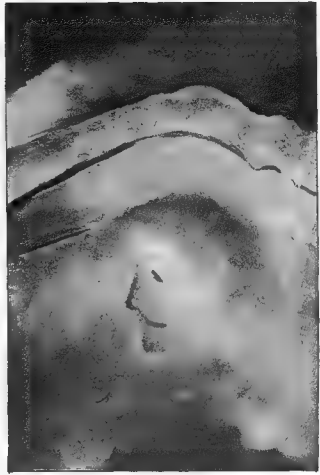
إن الفن في أي مجتمع إنساني ما هو إلا إفراز اجتماعي لرغبات ومتطلبات الإنسان، أي أنه محصلة لمكونات وتركيبات اجتماعية تلقي بتأثيراتها على كل ما يقع داخل إطارها وهذا بدوره لا يتناقض مع كون الفن موهبة خاصة، أو تعبيراً فردياً، ولها خاصية التفكير الفردي. كثير منا يظن بأن للفن ما هو إلا تعبير عن الجمال أو هو الحاجة الملحة لاشباع هذه الرغبة للجمال، ولكن هل يقتصر بهذا الفن على التعبير فقط عن الجمال البحت والبحث الخالص عنه؟

إن تاريخ الفن القديم والمعاصر يثبت العكس إذ أن التعبير عن الجمال لم يكن إلا حاجة ضرورية واحدة من بين احتياجات الإنسان الروحية والمادية.

ولذا فلن الإبداع في الفن التشكيلي ليس بالأمر الذي يتأتى للفنان منذ البداية أو هو من السهولة بحيث يحقق وظائفه الإبداعية والاجتماعية. وإن فن الفنان التشكيلي يحمل على عاتقه مسؤولية تقصير المسافة بين هذه المتطلبات الفنية والانسانية وبين صورته وعلاقته بالوسط الذي يحيط به.. ولكن هذه الرغبة في تحقيق الذات كثيراً ما غالبها ما تصلدم بعوائق سياسية أو اقتصادية أو اجتماعية، وهذه الظروف بالذات هي المنهل الذي يقرب منه الفنان أو يفرق فيه.



من أعمال الفنانة فخرية الفيحاني



هوت، ولا تنتمي إلى أي تركيبة مستقرة، وليسوا عناصر في أي تجمع حتى الآن، وليس لهم أي اتصال وثيق بالمجتمع وذلك لكونهم طلبة محدودى الحركة، وقادمين من أماكن متفرقة وسيمudون إليها بعد التخرج، هذا يجعل علاقاتهم محدودة وقصيرة، بالإضافة إلى التردد في اقتحام الساحة والدخول في المجتمعات الفنية ولعل ذلك يرجع لشعور الأكاديمي بأنه لا يزال طالباً يتعلم والآخرين أكثر خبرة وتجربة، رغم أن أعماله قد تكون جيدة، ولذلك فالأكاديمي بدوره ضعيف حتى الآن.

وفيما يلي تسوق شهادات لتجارب الفنانات التشكيليات في عُمان. رحيمة سالم البوصافي:

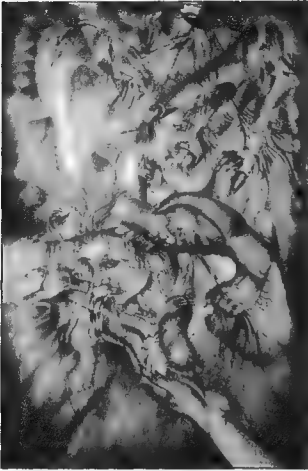
الرسم بالنسبة لي هو الديوان الذي أرى فيه كياني المتشكل في كيان الإنسان الذي يفرض نفسه على الفرشاة، متحايلاً على شعيراتها الناعمة عقب الألوان الطافضة بجراً وحرقة الروح الشرقية.. فلما أرسـم وأرسم طالما وجدت دماء تنشرها ريـشة أسطورية.. أرسـم لاني معاقبة بلغة قومي، أنا عاجزة وهم عاجزون، بالرسم أسقط خطوطي في جراً لا أحد يمانع لا أحد يعترض ولا

أما في الخليج فقد جاء الفن التشكيلي انعكاساً للواقع العربي، فالأساليب والمناقض الفنية في الخليج هي نفسها الموجودة في كل الدول العربية، فمن السهل معرفة ما إذا كان الفنان الخليجي قد تأثر أو درس في القاهرة أو بغداد أو في الشام، فالخليج منطقة جامعة مع وجود بعض التميز والاختلاف.

ويؤكد الدكتور محمود عبدالعاطي أن التجربة التشكيلية في عُمان هي تجربة في حالة الابتداء، وفي مثل هذه الحالات يكون الميدان مفتوحاً للفنانين وأنصاف الفنانين، فالساحة هنا مختلطة، وعدم وجود حركة نقدية واضحة يجعل عملية الفرز بطيئة الأيقاع.

ويقسم الدكتور محمود عبدالعاطي الفنانين التشكيليين في السلطة إلى فئتين أساسيتين وهما:

- الفئة الأولى: فئة الرواد والذين يتبعونهم، والذين يمارسون الفن كنوع من الجهد الذاتي، وبناء شخصية الفنان التشكيلي من خلال الممارسة والتعلم، والذين أوجدوا لهم مجتمعاتهم (كمدرسة الشباب) و (جمعية الفنون التشكيلية).
- أما الفئة الأخرى فهي فئة الأكاديميين، وهم فئة ليس لها



من أعمال الفنانة رحيمة البوصالي

أبحث دائما في الوجوه - فيما توحيه - تقوله - أو تخفيه أتمنى أن أبني لدخلي الفنانة الحقيقية وأن أسير في درب الفن التشكيلي بأطراد وتقدم حقيقي.

بدور عبدالله الريامي :

الرسم هو لغتي.. وسيلة التعبير والاتصال بيني وبين الآخرين.. أرسم لأنني أستمتع وأنا أمسك الفرشاة.. وأشعر ببهجة خاصة ولذة عميقة عند كل عمل فني أقوم به .. حبي للفن التشكيلي وعمل أساس من العلوم النظرية والتجارب الفنية العديدة التي مررت عليها خلال دراستي المتخصصة زادتني شغفا واهتماما، فألفن يحقق في التميز والتواصل مع الآخرين. الفن هو خصوصية يشعر بها كل فنان.. والفن يشحذ سلوك صاحبه ليكون شخصية مميزة.

فخرية البجياشي :

«كل فنان عندما يبدأ الرسم يكون له هدف قد يكون رفضا للواقع أو الرغبة في تحقيق الذات، وقد يكون تطلعا لمستقبل أفضل. عندما أرسم أحقق كل ذلك لكن الأهم أن الفن التشكيلي هو تخصصي



من أعمال الفنانة خديجة المقبالي

ينتقد إلا بما تسقطه نفسه.. تجربتي الفنية الأكاديمية ناجحة، عرفت ما الذي تعنيه (التربية عن طريق الفن) بكل ما تحمله من مضيات وشعاب تضيق أحيانا وتتسع أحيانا أخرى.. أكاديميا تعلمت ما الذي يعنيه أن أعلم طفلا.. أن أقدم خطوطا منتظمة أو عشوائية.. تعلمت كيف أجعل لوحتي تنشر شعرا.. وحقق لي الفن لغة شربوية أكاديمية مصدرها حبي الكامن خلف تلك الألوان والطلاسم.. إنني مقاتلة للروح الكامنة في الخطوط الساكنة حينما والمتحركة أحيانا، مظنة سخطا على من لا يدركون .. لكنني أحاول أن أزيل بآنا مهمل غبارا يفسد الطريق عن رؤية الخطوط بانكساراتها وتموجاتها.

خديجة عبدالله المقبالي :

أرسم لأنني أبحث عن شيء ما .. أبحث عن عالم جديد.. عن جمال أو حب أو خير - الفن هو الهبة الخالدة.. بالفن تنسج المذمارك.. ويتعلم الإنسان كل يوم قيمة جديدة. تخصصي في قسم علمي فني أضاف لي الكثير.. في بناء شخصيتي الفنية والاجتماعية.. أنا أميل لرسم الشخصيات والتصور ولها فنانا

دخلت أجواء عالم آخر أجواء خاصة.. أبعد فيها عن معان جديدة للأشياء.. لكل الأشياء معان تزِيل غبار الزيف والوهم عن كل شيء ليظهر لنا حقيقة نقية. يقول الفيلسوف الألماني شوبنهاور: إن الفن يتفق مع الفلسفة ويحدان فهما يسعيان لابرار الحقيقة وكشف الحياة والوجود وعن طريقهما يمكنني أن أعرف إجابة السؤال ما الحياة؟

ولكن برغم الحقيقة التي نسعى وراءها من خلال الفن والرسم إلا أنني عندما أتطلع إلى العالم أجد الغموض يكثفني من كل جانب وأن تلك المعاني والحقائق التي أحاول الوصول إليها من خلال لوحاتي تتحول بسبب هذا الغموض إلى مجرد أكاذيب.. فأشعر بأنني أسعى وراء لا شيء.. وأتشكر قول بيكاسو بأن الفن ليس حقيقة.. الفن كذبة وعلى الفنان إقناع الناس بأن أكاذيبه حقائق، إلا أنني لا أزال أسعى من خلال لوحاتي إلى رؤية اللامالوفه.

ياسمين :

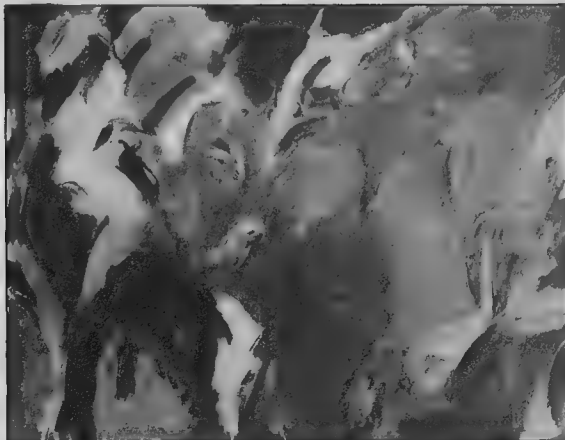
في بداية الأمر كان الرسم بالنسبة لي موهبة وهواية لقضاء وقت الفراغ ، ثم أصبحت أرسـم لأنفس عما يجول بخاطري وأقوم بإبرازه في لوحات فنية معبرة من واقع البيئة والتراث العماني .. معارسة للفن التشكيلي حققت في ذلك الشعور الدائم بالسعادة والمتعة عند الانتهاء من

ووليفتي مما يحتم علي أن أرسـم باستمرار.. ومن حسن الطالع أن اجتمعت لي الموهبة والدراسة الأكاديمية وهذا الذي خلق مني فنانة أكاديمية أستطيع أن أدرس الفن وأدرسه.

أنا أعتبر الفنان أقدر البشر على تحقيق رغباته للكبتة التي يرفضها الواقع وهو أقدرهم على تعريف المجتمع بما يود تحقيقه وما ينشده مستقبلاً.. أنا أرسـم في كل الاتجاهات .. لأن الفكرة التي تدور في ذهن الفنان هي التي تحدد الأسلوب والطريقة والخامة التي ينفذ بها الفكرة.. والفنان هو من ينجح في تنفيذ الفكرة التي تدور في ذهنه بالشكل المناسب لها ولا يكون رهيناً لنوع أو اتجاه فني واحد.

حليمه البلوشي :

هيبساسة أرسـم لأنني أريد أن أرسـم.. والرسم عندي هو شيء مختلف. أن أرسـم معناه أنني أريد ساعتها أن أتنفس وأصل إلى حديث تلك الأعماق التي أعجز عن الوصول إليها وفهم حديثها من غير اللون والريشة.. هناك داخل كل فنان أشياء أحياناً تختنق.. لا تهـمأ تظل تلح عليه لا يـد أن تخرج. في داخلي أشياء تختنق تتشدد الخلاص والتفاد إلى عالم لا نهائي.. فالحظات الاختناق تلك هي التي تدفعني لتشكيل خطوط ورموز تحرر الأشياء وتمنح السكينة لتلك اللحظات حينها أشعر أنني



من أعمال الفنانة رابحة محمود

عمل لوحه.. وأنا غير مرتبطة بمدرسة فنية محددة وإنما أقوم بالرسم
ثأرا بالنف المعاصر والواقع والوجداني هي أفكارى تخرج كفيما أشعر.
على الفنان أن يواصل الاطلاع والتدريب وزيارة المعارض ليحافظ على
نموه الفني..

سهر قودة

«أنا فنانة منذ خلقت .. منذ الأزل وأنا أرسـم .. لا أنتكر نفسي وأنا
لا أرسـم .. تجربتي الفنية بدأت منذ وجودي وعلاقتي بالنف هي علاقة
وجود وحياة.. فتعلمت الفن منذ الصغر .. فانتسابي للإدارة العامة
للفنون الجميلة كان انتسابها حرا لصغر سني.. ثم واصلت صف
مؤهبتني بالدراسة في معهد ليوناردو دافنشي وفي الجامعة الأمريكية
بالقاهرة.. وكانت دائما شخصيتي التي أعرف بها أنني
فنانة.. والفن يحد ذاته إضافة.. فالفن هو الحساسية
والشاعرية والتفوق هو التعامل الراقى والاختيارات
المنقاة .. وهذا يحقق في السعادة»

تركيبة الفنان الفطري تختلف عن متعلم الفن..
فيمكن التقاط الفنان من خلال أسلوبه وتعامله.. وما
يحتاجه الفنان هو تفهم دوره في المجتمع بمعنى لابد أن
يكون سلوكه سلوك فنان.. والا يسل الفنان من الدراسة
والثقل ويكـون على اطلاع بالحركة الفنية في العالم ولا
يبقى فقط على القديم أو يلجأ للتقليد.

الفنانة التشكيلية العمانية مقبلة على التعلم بشغف،
وتوجد في السلطة قاعدة من الفتيات الطموحات.. لكن
الطموح بلا دراسة أكاديمية لا يكفي.. إنما الذي يجمع
الواهب المبعثرة في منهج تأسيسى هو كلية للفنون
الجميلة .. وهذا ما سيخلق قاعدة من الفنانين تواجه بها
التقدم الفني والتكنولوجيا في العالم.. ويجب على الفنان
الأ يقلق عنه مستوى شأبه .. فيجب أن يكون تواجده
الفنان في كل مكان.. ويجب أن يكون الفنان مؤسسا
ليعمل بشكل واعي ومنظم..

منى الجبتي

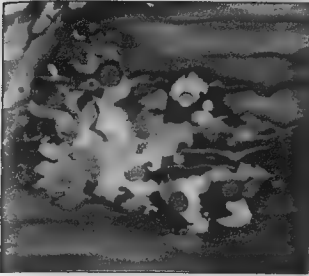
«بدأت الفن أثناء دراستي في جامعة السلطان
قابوس حيث إني ومجموعة من زملائي الفنانين كنا من
أوائل مؤسسي هذه الجماعة وشاركت في جميع المعارض
القائمة عن طريق جماعة الفنون التشكيلية داخل
الجامعة وخارجها وفي دول عربية مختلفة ثم التحقت
بالجمعية العمانية للفنون التشكيلية .. لماذا أرسـم؟ هذا
التساؤل يقلب داخل معاني ومفاهيم كثيرة .. الرسم
هو التعبير الصادق الحر اللامحدود .. وأنا أمام لوحتي
أشعر أنها مرآتي التي تنعكس عليها ذاتي وبيرواني
الآخرين من خلالها بكل ما تحويه هذه الذات من فكر
واقـفال.. يحقق في الفن الدرجة القصوى من المصادقية

مع النفس.. أشعر بالحرية والطمأنينة. أشعر بقوة شخصية تحتلها
المتعة بشكل خاص.. من خلال الفن توصلت إلى نفسي.. ومن خلال
المعارض تعرفت على فنانين وهذا أضاف إلى خبرتي الكثير .. عندما
بدأت الرسم توجهت إلى الواقعي والبيورتيه لكنني لم أجد نفسي فيه،
فانتقلت إلى الفن التجريدي واستوداني كثيرا.. أتمنى أن أصنع لنفسي
خطا مختلفا دون التقيد بأي مدرسة أو خامات مستخدمة في اللوحة
وهو ما يسمى بالنف الحديث فالفنان له أن يجرب ويحاول ويبتكر.

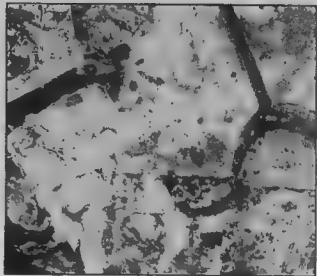
الفنانة التشكيلية في عُمان تحتاج إلى التعليم على أساس تخصصي
سليم وتحتاج إلى دورات متخصصة ودراسة أكاديمية والاطلاع
المستمر وزيارة المعارض.. تجاهل المحطات والثقة بالنفس — الثابرة
والاصر.. وبشكل عام فإن الموهبة هي نعمة من الله تجب المحافظة



من أعمال الفنانة سهر قودة



من أعمال الفنانة خليفة البلوشي



من أعمال الفنانة منى البيتي

عليها وصوتها والنهوض بها وحمايتها من الضغوط المادية والمعنوية. وما علينا سوى الاستمرار لأن أساس تقدم أي مجتمع هو الحركة الثقافية وهذا ما نطمح إليه.

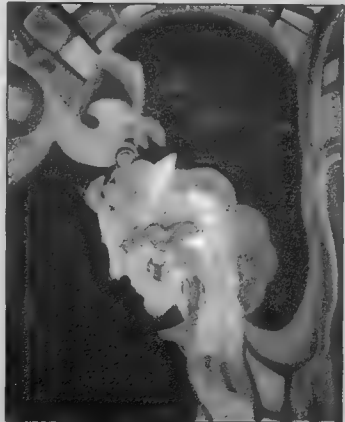
رابعة محمود:

«كثير من الأسئلة يلج على الفنان.. ما اللوحة؟ هل هي واقع أم خيال؟ لماذا نرسم؟ هل للفن دور في بناء الحضارة الإسلامية؟ ما هو الفن؟ وما هي الصلة بين الفنان والجمهور؟ كيف نقرا للوحة؟ هل يتوصل الجمهور الى رؤية الفنان؟

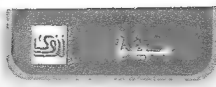
للفنان مفرداته الخاصة في الحديث مع اللوحة.. وله قاموسه الذي لا يمكن أن يشرح للوحة بالكلمة.. أداة الفنان هي اللون.. الرسم هو فن جميل.. نبدا للوهبة ثم تتبلور وتنمو.. ثم تصبح يجسدا يتركز على القيم الجمالية الفلسفية.

ما الذي يمكن رؤيته في اللوحة لون وضوء وحركة؟ فالمدرسة التعبيرية الألمانية هي رمز المعاناة.. وكانت تترجم مشاعر الفنان الى وجوه كثيفة تعبر عن معاناة ما بعد الحرب فإنز المنرسنة تنبع من الواقع. الانطباعية شكل اللوحة وحده هو متعة العين.. متعة اللون والضوء والحركة.

فالفنان يمكن أن يعبر من أحلام وخيالات كالانطباعية التجريدية والمدرسة الأمريكية البصرية التي تنفذ الى المناطق الداخلية للأشياء. لا توجد لوحة واقعية.. أنا أرسم خيال الشيء.. خيال يعبر عن الواقع والتجريد هو أكثر واقعية.. هو التصوير المستوحى من الواقع.. استخراج اللون لذاته.. لا أقصد شيئا سوى أنه لون حديث.. الفن لمجرد الجمال.. الفن لذاته وهذا ما تتعبه المدارس الحديثة.. ما يهمني هو الجمال.. التنظيم في الوجوه والترتيب في الملابس.. كن جميلا ترى الوجود جميلا.. فن ما بعد الحديث يركز على شكل الشيء، استخدام اللغة لا يعني بالضرورة أن يكون معنى ما».



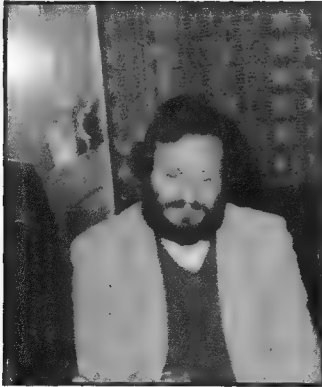
من أعمال الفنانة خليفة البلوشي



محمد ملص عن فيلمه المقبل :

رقص الطير مذبوحا من الألم قبل رصاصة الرحمة

حوار : حسام علوان *



ملص هو إبيروتيا متواصلة لقائمة الموت.

في الحوار معه راقبت محمد ملص وهو يتابع استيهاماته، وربما فإن هذه المراقبة كانت تجيب على أسئلة التقنية التي كان يمكن لها أن تطرح ، فالذات المبدعة في تودعها مع إبداعها لا تخرج شيئا إلا بما هي عليه، والذاكرة المبدعة لا تتشكل سوى من خلال مثل هذه المشاهدة المستبعدة لاستيهامات الروح، كما أن الأزمة التي تنقطع ثم تتصل فإذا

تحضر صورة محمد ملص بطوله القمار وذكته الطويل وروحه الهائلة لتطل علينا في غيابها عنا ولتجعلنا في شوق لأن يكون لديه في عزلة الأليقة ما يخرجه لنا - في هيئة فيلم أو كتاب.

تحضر صورته بأفلامه كما بكتابت، الشاب المسافر الى موسكو لدراسة السينما - يهد أن درس الفلسفة في سوريا -، السينما التي يصبح فيها بعد إحدى مغامرتين كبيرتين في حياته - الأخرى هي الكتابة - تلك المغامرة التي تبدأ بانخراطه نحو عالم تاركوفسكي - السينمائي الكبير المذلة الراحل - بحيث إننا في عالم الإبداع للتمدد لا نستطيع أن نفصل إبداع محمد ملص عن مشهد حلم إيفان بامه الغائبة وهو يواضع بقسوة دمسار الحرب في «طقولة إيفان»، أول أفلام تاركوفسكي الروائية الطويلة - ولا نستطيع أن نفصل قراءة محمد ملص عن قراءة ما يحركه إبداع تاركوفسكي من روح إيمانية خافتة تحاول أن تبحث للروح عن ملجأ وسط الخراب.

الانخفاضة نحو الحلم كمجال لاستكشاف تجوالات الروح ومنذ أول أفلام محمد ملص الروائية القصيرة حلم مدينة صغيرة، مروا بداحل المدينة - أول أفلامه الروائية الطويلة، كما في «المنام»، فيلمه التسجيبي عن أحلام الفلسطينيين في المخيمات - وصولا الى فيلم «اللبل»، ثاني أفلامه الروائية، نجد أنها انخفاضة حياة أيضا، انظر: إنه يستمع الى ابنه ويدون له أحلامه، ليستقوي الصغير بروحه منذ أيام صباه.

إن جوهر عمل محمد ملص يكمن في استعادة صداقة المفاهيم كالشرف والكرامة والحب والصداقة لا من خلال حكم وخطابيات ولكن من خلال الذاكرة التي شكلت هذه المفاهيم - أو ربما ممت وجودها - . محمد ملص يرغم خيالاته وأحزانه مازال لديه الكثير الذي يريد حكيه أو تصويره كذات لا تكف عن فعل الإبداع، ذلك أن الفعل المبدع ل محمد

* ناقد سينمائي من مصر.

— طلالاً أتحدث عن الأشكال المتشعبة في التعبير سواء في عالم الكلمة (الأدب) أو في عالم الصورة (السينما) فكنت أتمنى أن يكون أمام عينيك المسير البصري لمطبيب يدخل أداته داخل الروح ليحول في أرجائها ودهاليزها ويتأمل ... إنه عالم من الأوجاع ومتاهة من الخفيات كما هو الحال في دهاليز كل أبناء الجيل الذي أنتقي إليه في هذه المنطقة من العالم. لم يكن لدي أي ادعاء للمرواة أو الخيبة، كانت لدي الحاجة للتعبير عن ذلك، وكان القلم تارة والكamera أخرى.

في أرجاء هاتين الأداتين كنت أؤا أسعى للتعرف على نفسي (التعرف على الروح - الوجدان -)، في هذه الرحلة وضعت انفسى مهمة أو أهدافاً كنت أشعر بضرورتها في عالم الإبداع السينمائي أو الأدبي في بلدي وفي عالم الإبداع في المنطقة العربية، هذه المهمة كانت دائماً أن أشحن اللغة الأدبية بالصورة المرئية للتعبير عن عالم يقوم أساساً على البعد البصري فيه وأن أشحن التعبير السينمائي بكنهه ومذاق أدبي يجعل للسينما السائدة في المنطقة العربية تنوعاً واختلافها أيضاً كان الاحتياج التعبيري في داخلي حين يبحث عن مخرج له، حين لا يكون قادراً على الاحتقان في داخلي أكثر فإنه لا يختار وسيلته البعيدة بل وسيلته للفتحة، وفي عالم السينما لا يتاح ذلك دائماً وخاصة في بلدان صغيرة وضعيفة الانتاج السينمائي مثل سوريا، وحينها يكون الورق والقلم هما الأكثر استجابة والأكثر إباحة، لأنها في جوهرها رحلة من الاحتياج التعبيري لا يفرق أساساً بين الوسائل والأدوات.

❖ في السينما هناك شيء مربع آخر يهوى دائماً الوصول بالعمل السينمائي إلى ما فيه من روائية وبرغم أن الكتابة تلعب دوراً مهماً معك للتخلص من أي رغبة في اللصقة الحكائية بالفيلم لتحكي الحكاية السينمائية بتكثيف يواظبها فإنه يظل بالفعل أن هناك أجزاء من الحكاية في مكان آخر غير الشاشة. ربما لا تكون المشكلة في عمك بالذات، ولكني واجهتها كمشاهد مع فيلم «النمام»، وكنت قد قرأت الكتاب عن الفيلم أو لا، فطلعت تجربة الكتاب أقرب إلي من الفيلم ذاته لا قترابها من التجربة للعاشة أكثر؟

— يبدو لي عبر طرح هذه الاشكالية التي نتحدث عنها للعلاقة بين الطاقات التعبيرية للأدب والطاقات التعبيرية للسينما إنها من ضمن إشكاليات تخضع لزوايا المنقني للعمل سواء أكان قارئاً أو مشاهداً للفيلم، ربما هذه المرجعية الخاصة بالمنقني ليست هي ما يحكم الحكم الاختيار التعبيري لدي، إن ما يحكم حكماً هو إيماني وادراكي وعيوني وفائني الحر في والمنهني للآداة التي أعمل عليها واستخدمها كمبدع.

هنا ليس محاولة على الإطلاق لوضع الأدب والسينما في كفتي ميزان لاإنحياز لأحدهما.

أدرك تماماً الطاقة التعبيرية وقضاء عالمي الفيلمي دون تحجيب أو ميل أو استئثار للعلاقة بين فيلم «النمام» والكتاب الأدبي الصادر عن الفيلم بعنوان «النمام» - مفكرة فيلم، فإنه



لقطة من فيلم «أحلام مدينة».

بها تكلم ما انقطع - كان كل زمن يمكن أن ينظر له على حدة مع ماله مع الأزمنة الأخرى من تقاطع - أنها ذات تستمع إلى صورتها الداخلي ولا تتبعد مهما ابتعدت أو تغربت عن مفصلها العضوية التي تشكلها، وإلى محمد طلس أهدي هذا المقطع الشعري من تأملات «ديفيد أنتين».

لتغترض أنك تفكر بحياتك أين تبدأ؟
أذكر أنني خلت لوقت طويل أنها لم تبدأ
لكن هل في وسعك أن تتذكر متى بدأت حقاً
أنا تضممت حساً بالوقت، لذلك تملكني
شعور الليلية إن لا شيء عني قد انتهى بعد.

الحوار

❖ المقاربة التي أريد أن أبداها معك هي مقارنة للكتابة والسينما كرافدين متصلين - برغم انفصالهما الظاهري - داخل ذاتك، فالكتابة التي تسعى لاكتشاف الذات وكفارقة معرفية مفتوحة هي محك مستمر للسينمائي لإعادة اكتشاف متواصلة للعينين، كما أنه وداخل العمل السينمائي فإنك تسعى لأن تصل بصورتك إلى ما بلفتك وحساسيتك الأدبية من رهافة، والمقاربة تخص ما يحيط بهذا للتعبير الإبداعي التواصل من رعب؟



لقطة من فيلم «أحلام مدنية».

النفس والأفكار انتقاماً من القمع الذي عاشته هذه النفس وهذه الأفكار - القمع والعسف والديكتاتورية غيرها... وأرى أن فيما أفضله إنكأه وإضحا على قول الرسول محمد عليه الصلاة والسلام، الذي أرى أنه أول من صاغ في حضارتنا الإسلامية مبدأ أساسياً من مبادئ حق التعبير الذي صاغته الحضارة الأوروبية في القرن الثامن عشر أو التاسع عشر، وكانها هي التي ابتدعتها. لا، على الرغم من أننا عشنا في مجتمعات - منذ الحضارة الإسلامية حتى اليوم - قامت على اغتصاب حق التعبير عند الإنسان فإن هذه الحضارة وعلى لسان مؤسسها الأول الرسول ﷺ هي التي منحتنا هذا الحق حين قال جواباً عن سؤال سألته الحويطون به هو: «وما هو الأثم يا رسول الله»، فأجاب «لا أثم هو ماحاك في صدرك وخشيت أن يطلع عليه الناس».

اني لا استقير بهذا الرأي فقط بل أنكسر عليه في علاقتي مع نفسي وفي علاقتي مع العمل الإبداعي وفي تعبيرتي السينمائي والأدبي، لا شيء يجرؤ في صدري وأخاف أن يطلع عليه أحد، لأني لا أريد أن أعيش في الأثم.

✳ ألا ترى أن هذا يقودنا إلى الحديث عن المرجعية الإيمانية في عملك، التي كثر الحديث فيها لدى تاركوفسكي كروح إيمانية صوفية، أو كما تحدث عنها محمد سويد^(١) في دراسته الهامة من عملك

— كما ذكرت فين المنتج الإبداعي - التعبيري - (كتاباً أو فيلمًا) هو فسحة للتعرف على نماذج النفس، أما المرجعيات الغامضة التي تشكل النفس عبر سلسلة طويلة من التأثيرات والقيم والعادات والأوامر والتقي في رحلة ليست في جزيرة عارية وإنما في

المثال الوحيد بالنسبة لي شخصياً الذي أستطيع أن أشرع عبره ما أدعيه من الوفاء والسوعي والأدراك والإيمان الحربي والمهني للاختيار بين الأدب والسينما.

لقد كان فيلم «المنام» وسبقني فيلماً، أما كتاب «المنام» فهو محاولة أدبية لتجربة يعيشها السينمائي في عالم المنام الفلسطيني وفي أزقة المخيمات وهو يهجم في التعبير عن جوهرها حيث يتحول داخل النص الأدبي إلى شخصية روائية في رواية اسمها «المنام» عبر هذا التخليص أريد أن أجعلك - والقاريء أيضاً - تطل بصورة محددة ومحسوسة على عالم تكون تارة صانعاً له (كـمخرج سينمائي تصنع فيلمًا) وتكون تارة أخرى ضحية له بحيث تجعل من نفسك عبر الأدب شخصية روائية في فضاء حسياتي يشكل الإبداع السينمائي قمرًا يضيء لي (ليل العالم الحيائي).

في النتيجة الفيلم أو الرواية في تلقي القاريء أو المشاهد قد يكون هو الشعور الذي عبرت عنه والذي توقفت أنت عنده كرحابة أوسع متاحة في عالم الأدب، لكن ذلك كما ذكرت سابقاً هو زاوية المتلقي أو زاوية المبدع التي أخذتها لنفسك في تعبيرك عن المنام الفلسطيني - مرة فيلمًا وأخرى كتاباً (رواية).

✳ تعتمد في عملك نوعاً ما على أعمال الذاكرة الفردية في مواجهة الذاكرة الجماعية - كما في «الليل» وأحلام المدينة وهو ما يضع عملك المنتمي لنسوع معروف عالمياً في السينما باسم «أفلام الذاكرة من memory Films أمام مجتمع مازال يجهل رفضاً أن يواجه هذه الذاكرة خالقاً حالة من الضدية للمبدع تجعله في حالة حصار دائم من الخارج .. في المقابل فلني أرى ما نتحدث عنه في حديثك عن تحويل المبدع إلى شخصية داخل عمله هو لعبة خطيرة إذا لم يتم التحكم فيها لأصبحت مجرد ألعاب مرأوية هي صدق لتمام مقل مع الذات، وهو ما لا اعتقد أنك قد وقعت فيه - على الأقل في المنتج الإبداعي - ؟

— بشكل صادق وصريح فإن أعمالي السينمائية أساساً لا تقوم على مواجهة بين الذاكرة الفردية والذاكرة الجماعية، إنها تقوم على أساس واحد هو الانتقام من محبة مع الذاكرة فردية كانت أو جماعية - وهي تنطلق من أصطباري داخل الروح لـ«الهلطات» التي تتقاطع في ذاكرتي كقرد وفي ذاكرة الأفراد في مجتمعي وبلدي هذا التقاطع الذي يداخل بين الشخصي والذاتي في عالم الذاكرة العامة بأبعادها السياسية والوطنية والوجدانية كي اصمغ عبر هذه التفاعلات المشتركة ما يمكن تسميته، ليس بالذاكرة الفردية وليس بالذاكرة الجماعية، بل الذاكرة الوجدانية للمجتمع

أنا ضد أن يكون الإبداع تعبيراً عما هو مخفي وما غير ظاهر، لأن وقتها يمكن أن يصير الإبداع أشبه بمؤامرة تحاك في السر. أنا مع الإبداع لأن يكشف المبدع مكتوبات النفس، حينها يكون التعرف على النفس والإبداع أيضاً في وقت واحد يصدران عن حاجة لحل الوجود والألم أو المشاكل، حينها يكونان أشبه بالعلاقة الديموقراطية مع النفس والعمل الفني، ربما هذا أيضاً هو تشكل



مطرب كسيري اللبل وشخصيات أخرى فهل لك أن تحدثنا عن هذا الشروع؟

- اكتشفنا في لحظة من اللحظات بأن الموت هو حقيقة نهف راسمتها حولنا وفي لحظة وعي لمسؤولية ألا يغيب الموت في عالمه الأسود الداكن والمظلم، وفي عالم مجتمعاتنا - كما سبق وذكرنا - التي تضع على رأسها تاج الانتصار على الذاكرة بعد قتلها فقد اخترت أن نخرج من عالم تعرفنا على نواتنا عبر الأفلام للتعرف على الذات المبدعة في بلدنا لترسم لها سينمائها صورتها وصورتنا معها. هناك بعد أكرس لهذه التجربة هو التمرد على التهميش لنا وللسينما أمام طغيان التلفزيون، وبالتالي اكتشاف الطاقة التعبيرية الحقيقية لهذه الأداة وكيف يمكن استحصار جمالياتها والتعبير عنها، هناك على القائمة عشرة شخصيات نأمل أن نسبق الموت إليها وكلها تحت عنوان «الوصايا العشر لذاكرة بلده». نتمنى أن نسبق الموت حقاً لأن الموت قد انتظر نزيه الشهيد لنصوره ومات بعدها.

وإذا كنت أتحدث معك عن هذه التجربة، فقد كنت أتمنى ألا أتحدث عنها إلا حينما نتحدث معاً نحن الثلاثة كما عملنا معاً على هذه التجربة، لأنني لا أريد أن أكون ناطقاً باسم التجربة، بالإضافة إلى أنني اعتبرت أن هذه مشاركات بعد ذاتها قد نشأت عن مشاركات في أشياء أخرى لها علاقة

مجتمع كمجتمعاتنا، فإن هذه المرجعيات الغامضة لا تشكل بالنسبة لي هدفاً حياتياً لتقييمها أو رفضها أو قبوله كمرجعيات وكأساس لتشكل الشخصية، فأنا عبر رحلة العيش والعمل الإبداعي أتعرف على نفسي وأقصع عن هذه الموجودات في داخلها، أما «من أين أنت؟» وكيف تشكلت؟» وكيف أصبحت في يوم من الأيام كيتاً أو عقداً أو سمة فهي جوانب لم أضع لنفسي مهمة اكتشاف مرجعياتها وأساساتها، وهذا ليس تقليلاً من أهمية اكتشاف هذه المرجعيات بالاختيار، فأنا أعتقد بأن التعبير الفني ليس من مهماته أن يكون صدقاً لغير النفس، أما حين يتحول أن يكون صدقاً لايدولوجياً ما أو نظام سياسي ما فأنا أعتقد أنه لا يصبح حينها منتبهاً إلى عالم الفن والتعبير، لأنه سيفقد ليس صدقاً للنفس بل صوته لأسيدة: الأيديولوجيا - النظام.

* للتحاور ما بينك وبين أسامة محمد وعمر أميرالاي أبعاد شخصية وإبداعية، أسامة محمد شارك معك في كتابة سيناريو «البلبل» وشارك عمر أميرالاي في الإنتاج كما أنك شاركت عمر أميرالاي في كتابة سيناريو «الفرامضة» - لم يتقد بعد - وأخيراً تعملون أنتم الثلاثة معاً على مشروع مشترك ظهر منه حتى الآن فيلمان تسجيليان أحدهما عند رائد من رواد السينما السورية هو نزيه الشهيد، والأخر عن الفنان التشكيلي السوري المعروف عالمياً فاتح المدرس، بالإضافة إلى ما يدور حول تصوير أفلام عن



● كعنوان لفيلم يحيلني الى الفودفيل..

- بمعنى ...

● بمعنى مسرح كل شيء بنفس الدرجة بحيث لا يبقى شيء جدياً..

- لقد اقتربت كثيراً، ولكنه ليس فودفيل بقدر ما هو «باروديا» ما الذي تعنيه «بارودي» بالعربية؟

● أعتقد أن الترجمة الحرفية لـ Parody هي «المحاكاة الساخرة».

- هذا ما أريد عمله، ولعني سأسعى هذه المرة الى الرقص في دهاليز الروح بدلاً من الاطلاع عبر نوافذها ولعله رقص الطير مذبحاً من الألم قبل رصاصة الرحمة، أنا لا أملك بين القاريء مرة واحدة وأقوده الى عالم هذا السينمائي الكتيب والمتشائم لكنني حقاً أريد أن أجرب في لحظة ما السخرية من الموت والسينما والطلم لعلي قد استلطف بعد المرور بتجربة الموت (الموت الواقعي) عبر حادث سيارة^(٤) أن أصبح اقل أوهاماً.

الهامش

١ - محمد سويد ناقد وسينمائي لبناني.

٢ - جميل حنن، قاص سوري توفي في الثوب (١٩٩٥)

٣ - ابراهيم صموئيل، قاص سوري معاصر

٤ - حادثة كادت أن تؤدي بحياة طلس في ١٩٩٦ أثناء تصويره لفيلم «البلبل»

بالمهمات الابداعية التي وضعها كل واحد منا لنفسه.

احترم هذه الرغبة في الا تحدث عن تجربة مشتركة إلا بحضور جميع المشاركين فيها، ولكن الملحوظة الوحيدة التي أريد أن أؤكد إليها هي في كون الفيلمين الأولين منها عملاً على شخصيتين من جيل مختلف عن جيلكم أنتم الثلاثة، بينما كان الموت قد اختطف جميل حنن شاباً^(٢)، وبالمثل فإن في ضفاف جيلك ما هو برأيي أقطع من الموت الا وهو الاعتقال الذي لحق بشخص كابرانيم صموئيل^(٣).

- أعد نفسي قريباً من مثل هذه التجارب في الكتابة أو في السجن، ولكن نحن إزاء الاختيار لسنا في جدل تحد مع الموت ولسنا إزاء تقييم ما يحدث الآن، بل أن الاختيار ينتمي حقاً الى رغبة في رسم ذاكرة بلد من خلال شخصيات حققت حضوراً وفعالية كبيرة في حياة هذا المجتمع لكنه هو الذي كان جاداً تجاهها والاختيار هكذا وفق التصور الذي نعتقد نحن يعتمد على إدراك الحضور الذي حققته هذه الشخصيات وللجود الذي قبلت به.

● آخر الأسطة هو عن مشروعه المقبل، والذي أسميته «سينما الدنيا»..

- كما تسألني أسألك: حينما أقول لك «سينما الدنيا» فما الذي يحيلك إليه ذلك؟



لقطة من فيلم عائد الى حيفا لقاسم حول

غسان كنفاني مجدداً على الشاشة: ماذا تبقى من «عائد الى حيفا»؟!*

فاروق وادي*

ساعده في كشف داخلي لحقيقة أن شخصيته كروائي كانت أكثر تطوراً من شخصيته كسياسي^(١).

(٢)

لست موقناً إن كان غسان كنفاني قد شاهد فيلم «السكين» الذي أخرجه السوري خالد حمادة عن رواية «ما تبقى لكم»، إذ أن سنة إنتاج الفيلم (١٩٧٢) كانت هي نفسها سنة رحيل غسان..

وإذا كان غياب غسان قد شكل فجوة لمحبيه، فإن «سكين» خالد حمادة قد خذلهم على الشاشة، مشاهدين ونقاداً وسينمائيين، بحيث أن ذاكرة السينما السورية التي أنتجته باتت تتدثر بالفنسيان، فلا تذكره إلا من قبيل الأرشفة والتوثيق^(٢).

ولم يكن «الكلمة – النبدية» لقاسم حول (١٩٧٢) فيلماً يشق صوريته من كلام لغسان، وإنما عن غسان شهيد الكلمة، وتحية تسجيلية وثائقية في عشرين دقيقة للكاتب، المناضل، الشهيد^(٣).

لقد كان تلك التحية أن تكتفي بحدودها، لولا إصرار قاسم حول على إخراج «عائد إلى حيفا» (١٩٨٢)، فيلماً روائياً طويلاً عن عمل غسان الذي يحمل العنوان ذاته، ليضيف سكيناً آخر إلى جانب سكين خالد حمادة..

يقينا أن نوايا قاسم حول لم تتخط الأخلاص الشديد والحري لرواية غسان^(٤)، غير أن عجز المخرج عن إيجاد المعادل السينمائي البصري المقتنع لحركية الرواية وطروحاتها الذهنية الحادة في وضوحها، إضافة إلى فقر أدواته الفنية والتقنية، كل ذلك وضعنا أمام فيلم سينمائي ينسخ رواية كنفاني بشكل باهت بصرياً، ومهترق تقنياً، ومباشر في طرح الأفكار على السبيل شخصياته بفجاجة سياسية لا تراعي شروط الخطاب السينمائي، وكونه ينتمي في الأساس إلى حقل الإبداع لا إلى الموعظة والتبشير.

(٣)

أمام سينما إيرانية متقدمة، تستثمر غسان كنفاني وتعيد إنتاجه بروايتها وبكفائاته تمثيلية عربية (سورية)^(٥)، نعيد إلى قاسم حول، رغم كل ملاحظاته على فيلمه، اعتبار المشهد الأساس في الفيلم، ونعني مشهد الخروج من حيفا..

يقدم فيلم «عائد إلى حيفا» عن الفيلم الإيراني «المتبقي» للمخرج سيف الله داد، الذي يستثمر رواية غسان كنفاني

في البحث الدائب عنه، لم نعر على ما يشي باهتمامات غسان كنفاني السينمائية^(٦)، ربما باستثناء إشارة عابرة توميء إلى أن غسان كان قد كتب سيناريو ليوسف شاهين بعنوان «أزهار الخوخ» أو «زهر البرقوق»^(٧)، مما يحيلنا فوراً إلى عنوان روايته التي لم تكتمل .. «برقوق نيسان» ويدفعنا إلى مزيد من البحث والتقصي^(٨).

وسواء ثبت لنا انشغال غسان كنفاني في الكتابة السينمائية أو لم يثبت، فإن الباحث عن عين غسان السينمائية سوف يجدها، بصفاها وحساسيتها، حاضرة في رواياته المكتملة وغير المكتملة^(٩).

وفي عودة إلى فيلم «المخدوعون» الذي أخرجه توفيق صالح في العام ١٩٧١ عن رواية غسان كنفاني «رجال في الشمس» لقد مقارنة سريعة بين الشريط السينمائي والكتاب، فإننا نعر منذ اللحظة الأولى على تطابق بين المشهد الأول للفيلم والفقرة الأولى للرواية، وتكاد خيوط الامتداد والتواصل بينهما لا تنعدم حتى تخوم النهاية. ولعين الناقد أن تلحظ حتى أن اندفاع تيار الوعي في رواية كنفاني، يقابله عند النقطة ذاتها قطع مونتاجي في الفيلم وارتداد إلى أحداث وذكريات الماضي نفسها، كما تدفقت من قبل في وعي شخصيات الرواية.

الأخلاص لرؤية غسان كنفاني، هو الذي ميز عمل توفيق صالح، بغض النظر عما أضافه المخرج من تفاصيل تضيء الفكرة، أو أسقط من النص جملاً فائضة عن حاجة الشاشة، أو عدل قليلاً بما تقتضيه متغيرات الزمن بين صدور الرواية وعرض الفيلم، وما تفرضه عليه رؤيته هو كمبدع.

إن لم تكن الترجمة السينمائية الحرفية للنص الروائي هي سر تميز «المخدوعون»، وإنما الجدلية الصامتة بين القطبين، أي بين مبدعين وعيين، والتي أنتجت عملاً آخر يفرق حيناً ليتقاطع أحياناً مع أصله المكتوب ويضيء زواياه المعتمة. ولعل تلك الأضواء، هي التي جعلت غسان كنفاني يكتشف – بعد مشاهدته الفيلم – بمنظور جديد – أن شخصياته، بحواراتها وأفكارها وجذورها الاجتماعية وطموحاتها، وأحلامها، كانت متقدمة عن الأفكار السياسية للكاتب عندما أنتج الرواية. وعلى ضوء ذلك وجد غسان في نفسه قدراً من الجرأة ليقر أن فيلماً مأخوذاً عن روايته،

* روائي وباحث فلسطيني

كنتفاني لرحيل الناس في الزوارق من البحر، فكأنت حيفا
سيف الله داد بلا بحر، رغم أنه صور الجزء الأكبر من
الفيلم في مدينة اللانقية السورية، الواقعة على شاطئ
البحر!

إن المقارنة بين المشهدين في الفيلمين تقضي الى حقيقة
أن الحرارة والصدق، إذا لم يتوافرا في الجموع
(الكومبارس) ، فلن الافتعال يمكن أن يجهز على واحد من
أكثر المشاهد أهمية في الفيلم .. وربما أكثرها كلفة وبذل
جهد، وهو ما حصل في «المتقي» الإيراني.

غير أن ذلك المشهد لم يكن خطيئة الفيلم الوحيدة،
وإنما جزء من رؤية متكاملة، فنيا وإيديولوجيا، حورت
رواية غسان كنتفاني وسطت على بعض عناصرها ،
واقترحت علينا أن نرى غسان كنتفاني في رداء إيديولوجي
إيراني؟!

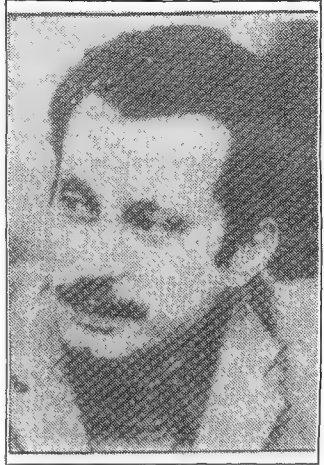
(٤)

ينهض فيلم «المتقي» للمخرج الإيراني سيف الله داد،
على خيوط يستلها من رواية غسان كنتفاني «عائد الى
حيفا» ليطرح رؤيته الخاصة التي تفرق بشكل فادح مع
رؤية غسان، وخطابه الروائي والإيديولوجي^(٨).

لم يشر سيف الله داد في «تيرات» مقدمة الفيلم الى
غسان كنتفاني وروايته، وإنما اكتفى بإشارة متردة في
تيرات النهاية (التي تراهن على جمهور يقادر الصالة
المضاء في تلك اللحظة) .. تومىء الى اللقاء «نظرة» على
كنتفاني و«عائد الى حيفا»!

تجلى تلك النظرة في بناء سيناريير يتقاطع جزئيا مع
رواية غسان، ليعسود ويفترق معها في الجوهر
والتفاصيل، بحيث يشكل نقيضا لمنهج توفيق صالح في
إخلاصه الفني والفكري للكاتب وروايته والعمل على
إضاعتها عند تحويلها من شكل إبداعي الى آخر، ويتمثل
التقاطع الجزئي بين فيلم «المتقي» ورواية «عائد الى
حيفا» في التشديد على حدث تاريخي هو سقوط حيفا عام
١٩٤٨ وترحيل الجزء الأكبر من أهلها عنها، وحادثة ترك
رجل وامرأة لطفلهما الوليد أثناء الهجوم الكبير على المدينة
مع استيلاء العائلة اليهودية المهاجرة الى فلسطين على
بيتهما وطفلهما.

أما نقاط الاتفاق فإنها تحتشد بعد ذلك على امتداد
الشرط. فزمن الفيلم يتوقف عند العام ١٩٤٨ بأحداثه



غسان كنتفاني

نفسها، في هذا المشهد الذي يعتمد على تحريك الجماهير
الشعبية أثناء الهجوم الصهيوني على حيفا. ويبدو أن زمان
ومكان تصوير المشهد كان لصالح الفيلم الأول، إذ اختار
قاسم حول في مطلع الثمانينات، زمن تصوير الفيلم وزمن
وجود المقاومة الفلسطينية المسلحة في لبنان، سكان مخيمي
البدوي ونهر البارد في طرابلس لبنان لتصوير مشهد
الخروج.

لم تكن جموع الناس في هذا المشهد تمثل، وإنما تعيد
لحظة قاسية بعضهم عايشها جسديا، والآخر من خلال
ذاكرة أباء أسرفوا طويلا في وصفها فأصبحت ملكا لتجربة
الإنباء أنفسهم. وعلى النقيض من ذلك جاء مشهد الخروج
في «المتقي» الإيراني باهتا، إذ بدت جموع الناس وكأنها
ليست مهياة إلا للهروب العشوائي.. وكانت حركتها بليدة
وانفعالها باردة، ومقاومتها متواضعة. ومما أسهم في
هبوط المشهد، عدم التفات المخرج الى وصف غسان



توفيق صالح مخرج فيلم «المدموعون»

(٥)

ما يسجل لصالح «المتقي» ذلك المستوى الانتاجي الحربي العالي الذي تميز به الفيلم مقارنة مع فقر هذا الجانب في فيلم قاسم حوّل، والتكشف الانتاجي في فيلم توفيق صالح..

غير أن الترف الانتاجي، مهما كان باذخاً (وهنا لا أتحدث تحديداً عن «المتقي»)، يظل عاجزاً عن أن يشكل شقيقاً لأي فيلم، وعن الارتقاء بالتقنيات العالية الى مستوى الابداع!

وإذا ما دخلنا في التفاصيل الشكلية لفيلم «المتقي»، فإننا نجد الخلل متغلغلا فيها.. بدءاً من الملابس التي لا تمت الى المكان بصلة، وانتهاء باللهجة غير المقننة، والذي يفاقم من انكساراتها اختلاط العامية الشامية التي تتحدث بها الشخصيات الفلسطينية مع العربية الفصحى

التاريخية مع أنه زمن مرتجع في الرواية التي تبدأ بعد سقوط الضفة الغربية عام ١٩٦٧.

لن نتابع في الفيلم رواية غسان القاشمة على عودة «سعيد س.» وزوجته «صفية» الى حيفا بعد احتلال الضفة عام ١٩٦٧ للبحث عن ابنهما الذي كانا قد تركاه قبل عشرين سنة، ولقائهما به بعد أن أصبح ضابطاً في الجيش الاسرائيلي، ذلك لأن فيلم «المتقي» منحهما الشهادة قبل مغادرتهما حيفا، إذ كانا يحاولان جاهدين الوصول الى بيتهما حيث الطفل. وفي مشهد سقوطهما، رصد المخرج الايراني كما هائلاً من عناصر الميلودراما التي تستدجر العواطف الأولية بانفعالاتها الآتية، دون أن تترك أثراً يذكر في الوجدان..

وإن يحتفظ الفيلم بأسماء كما وردت في الرواية، فإنه يحول بعضها الى شخصيات أخرى زرعه السيناريو في الفيلم دون أن يكون لها وجود في الرواية، أبرزها على الإطلاق شخصية «صفية» والتي هي في الفيلم والدة سعيد، ومحور الفيلم الاساسي.

تلمم «صفية» جراحها بسقوط المدينة والابن وزوجة الابن، وتقرر استعادة حفيدها اليتيم، الذي استولت عليه العائلة اليهودية، وتحاول بالعسل لدى تلك العائلة كمرحبة للطفل.. في محاولة لاقتناص الفرصة من أجل استعادته، فتفشل، رغم المساعدة التي تقدمها لها خلية المقاومة الوحيدة التي يقودها زوجها الصحفي المناضل والد سعيد، والذي ينال هو الآخر الشهادة قبل تحقيق حلمه بتفجير قطار صهيوني يحمل الجنود والذخيرة من حيفا الى تل أبيب!!

وتتشابه المصادفات التقليدية للميلودراما، أن تكون صفية والعائلة اليهودية، والطفل جميعهم في رحلة القطار تلك، فتحمل صفية وصية زوجها الشهيد، وحقيبة المتفجرات ثم تحتضن الطفل.. وتستقل القطار الذاهب الى مصيره الجهنمي..

وفي مشهد النهاية، يذهب سيف الله داد بالميلودراما الى تجلياتها القصوى، حيث تنسحب صفية والطفل والحقيبة الى مقدمة القطار المندفع بسرعة فائقة، وتجلس هناك لتنتل آيات مطولة من الذكر الحكيم، ولتقفز بعد ذلك من القطار وهي تحتضن حفيدها المتقي، الصارخ في البرية، مع صوت الانفجار الرهيب.. الذي يمزق الحديد المندفع، والليل، والأعداء!

في أيار/ مايو ١٩٧٦، راجع كتاب وليد شميوط وغي هينبل «فلسطين في السنين» منشورات فجر - بيروت - باريس د. ت (أواخر السبعينات)

٢ - لا تندرج في السياق الرواية التي نشرها غسان كنفاني تحت عنوان «من قتل ليل الحايك»، سلسلة في مجلة «العواد»، اللبنانية (ابتداء من العدد ٥٠٢ وحتى العدد ٥١٠ - حزيران تموز، آب ١٩٦٦)، والتي قدمت مقترنة بمجموعة كبيرة من الصور الفوتوغرافية التمثيلية برؤية سينمائية أخرجهما الناقد السينمائي الراحل سمير نصري. وقد صدرت الرواية بعد سنوات من استشهاده غسان كنفاني تحت عنوان «شيء آخر»، مع احتفاظها بعنوانها الصحفي سابق الذكر كعنوان فرعي، بيروت مؤسسة الأبحاث العربية ومؤسسة غسان كنفاني الثقافية - ١٩٨٠.

٤ - من آخر حديث مع غسان كنفاني أجراه كاتب سويسري، راجع مجلة «شؤون فلسطينية» العدد ٣٥، تموز/ يوليو ١٩٧٤ (وقد أعيد نشره في كتاب «غسان كنفاني إنساناً وأديباً» ومناسفلاً بيروت - الاتحاد العام للكتاب والصحفيين الفلسطينيين ١٩٧٤).

٥ - يقول المخرج عن فيلمه هذا (١٦ ملم - أبيض وأسود) أنه: «وثيقة من الكاتب الفلسطيني غسان كنفاني الذي استشهد في الثامن من تموز عام ١٩٧٢ بعد أن وضعت المخابرات الأمريكية والصهيونية مقبرة في سيارته وهو في طريقه إلى مجلة الهدف التي يراس تحريرها، ويؤكد الفيلم على أن الكلمة الشجاعة لها فعل البنديفة في مسيرة الثورة». راجع: قاسم حول «السينما الفلسطينية»، دار الهدف ودار العودة - بيروت، ١٩٧٦.

٦ - يقول بول وارن: «إن عملية تحويل شكل فني إلى شكل فني آخر تؤدي إلى خلق عمل جديد تماماً فعملية تحويل الروايات إلى السينما، حتى تلك التي تحاول أن تكون أصدق العمليات نقلاً لسلاسل () تولد شعوراً جالياً يختلف كل الاختلاف عن ذلك الشعور الذي تولده قراءة الروايات الأصلية، ذلك لأن وسيلة الاتصال الجماهيري - أي اللغة - مختلفة فاحداها لغة أدبية تقوم على الحروف الأبجدية الهجائية، أما الثانية فهي سمعية مرئية». راجع بول وارن «السينما بين الوهم والحقيقة»، ترجمة علي الشوباشي، الهيئة المصرية العامة للكتاب - القاهرة ١٩٧٢.

٧ - قام بالادوار الرئيسية فيه سلمى المصري، خالد ناجا، بسام كوسا، جمال سليمان، جيانا عيد.

٨ - يرى لوي دي جانتيني أن بعض التقنيات الفنية التي يجريها سينمائيون على النصوص الأدبية «تبدو أقرب إلى الكفر»، وهو يعود إلى التأكيد على أن «الرأفة الأدبية كثيفة الإشباع بالمعلومات، وعلى صانع الفيلم أن يسعى جاهداً للعثور على المعاني السينمائية بدون تشويه لطبيعة المادة الأصلية»، راجع لوي دي جانتيني «فهم السينما»، ترجمة جعفر علي، منشورات وزارة الثقافة والإعلام ودار الرشيد للنشر - بغداد ١٩٨١ ص ٤١٨ - ٤٦٦.



لقطة من فيلم لقاسم حول

التي تتحدث بها الشخصيات اليهودية

مع ذلك، فإن ما يطرحه «المنبقي» يظل يكمن في الأساس في سؤال مدى المباح فيه عند تحويل عمل أدبي إلى عمل سينمائي، ومدى الاختلاص للنص الأصل، سواء في النقاط التفصيلية الدالة الدقيقة، أو في صياغة خطاب سينمائي برؤية جديدة لا تنأى كثيراً أو تتناقض مع جوهر الخطاب الروائي.

الهوامش:

١ - في كتاب ضم عشرات المقالات الصحفية النقدية التي كتبها غسان كنفاني (٢٤٧ صفحة من القطع الكبير) لم نعث سوى على إشارة واحدة عابرة توحي إلى السينما، حيث يشير كنفاني إلى مؤلف كتاب «سخر قاتلاً أنه «يشبه يوب هوب، بينما نريده شارلي شابلن أبل اشتراكه في فيلم «يهودوني»، راجع كتاب - غسان كنفاني «فارس فارس» (جمعه وقدم له محمد دكروب)، دار الآداب ومؤسسة غسان كنفاني الثقافية بيروت ١٩٩٦.

٢ - من حديث أجراه هينبل وخميس خيايطي مع المخرج توفيق صالح

الشاعر حسب الشيخ جعفر في حوار شامل وعميق لـ (نزوي)

حاوره : محمود الرحبي *



- المحاكاة الصنمية والتقليد لا يغلطان إلا شعرا امتياديا.
- دون النخب في التراث يفلو العمل الفني من هجر الزاوية.
- يمكن أن يجد الشعر مرامييه في فيلم إيطالي أو لوحة تشكيلية.
- سر بقاء عمر بن أبي ربيعة والمجنبي وأبي تمام وغيرهم، هو انتمائهم لأماكن مجعونة وغير مأهولة.
- مقاييس التذوق تنتقل من تلك الحقب البعيدة الى زمننا هذا.
- عندما أترجم فكأنني أنتقل من كهف مظلم الى شرفة مضيئة.

وبدع حد الطفولة ، يدها ترتعشان قليلا وقلبه يخفق بالآلفة، تمتد تجربته الابداعية الى قرابة الأربعة عقود، النقيته في بغداد وكان هذا اللقاء عن تجربته في الشعر والسرود والترجمة.

* مقاييس الشعر العظيم في نظرك.

- حقيقة الشاعر هي اضافته لما سبقه، سواء كانت هذه الاضافة راهنة في عصرنا هذا أو تلك الاضافات التي اضافها عظمائنا القدامى، وإن سر خلودهم وأهميتهم التي نستشعرها الآن بقوة رغم بونها الزمني. هي في مدى اضافتهم وليس في كمية ما كتبوه.

* تقصد الاضافة الحياتية؟ بمعنى التعرق في إذابة التجربة في العمل الابداعي أم الاضافة الثقافية القائمة على النيش في اللغة ومفرداتها؟

- الانطلاق من التجربة الشخصية أساس الشعر العظيم، ولكن يجب أن يهاذيه خلق لمفردات ورؤى جديدة، تستطيع أن تقرب الاحساسيس وترقى بمحتوياتها، فالشاعر إن لم يضيف شيئا آخر، شيئا غير مشابه، لم يكن الا تكرارا أو إعادة لما سبقه، فعمر بن أبي ربيعة، سر بقاءه ليس في صدق ترجمته للاحاسيس فقط، وإنما في افتحاحه لاماكن شعرية غير سائدة، وهذه إضافة عمر بن أبي ربيعة، وعندما ننظر الى شعر أبي تمام مثلا نجد إضافة من نوع آخر، وقس على ذلك المتنبي، وأبائنا، لكل من هؤلاء اضافته التي تختلف عن إضافة من سبقه، سواء في اللغة أو في الصياغة أو في اختيار المواضيع.

* ولكن لا يكون هذا مدعاة الى التخلي عن المواضيع الشعرية ذات الالتصاق الشديد بالسلب البشري منذ الازل، أم ان التجديد عليه بالضرورة إلا يلغها.

- بل يثبتها. ولكن بحس مغاير، فعلا عندما نستدعي موضوع الحب تلك التي تتضاعف أهميتها عبر الأزمنة والحقب، فممكن الأهمية ليس في تكرار طرحها وتناسخه، بقدر ما يحمله كل طرح من تجديد ومغايرة عما سبقه، فويل الشاعر الحديث عندما يشذ هم لطرح تجارب من هذا النوع، أن يطرحها كما طرحها عمر بن أبي ربيعة مثلا. لا اعتقد. فالأهمية تكمن في طرح هذه التجربة مجددة، أي بطرح رؤى وصور وإضافات جديدة لا تذكر القاريء بعمر بن أبي ربيعة أو بمجنون ليل أو بعمر ابوريشة أو السياب، فأهمية الشاعر هي أنه عندما يطرق موضوعا لا يذكر القاريء بشاعر آخر. أما المحاكاة

★ كاتب من سلطنة عمان

الصنمية وترجمتها بنفس ما ترجمت، فإنها لا تخلق الا شعرا اعتياديا، يمكنها أن تخلق أبياتا وقوافي وشعرا ولكنه بالتأكيد ليس الا شعرا اعتياديا. فالخطوة الأساسية في الشعر هي الاضافة وعدم التذكير بأي تجربة أخرى.

* تجربتك الشعرية نرى أنك تسعى الى شعرنة التفاصيل وذلك بتصعيد هذه التفاصيل وإرقائها الى مستوى الشعر، نرى الى جانب الرصد الشعري هذا، ومن جانب آخر من جوانب الشعر العربي الحديث اشتغالا من نوع آخر يمكن تسميته اقترابا بشاعرية الرؤيا تلك التي تشذ تسفها من الذهني والغبيبي واللاملوس.

- أنا احبذ تقسيما من نوع آخر وهو الابلوني والياخوسي، وهذا التقسيم كان شائعا حتى بعد نيتشة، والابلوني تعني الاشرار والوضوح في طرح التجربة بينما تعني الياخوسية الغموض والتشابك والغوض. فعندما ننظر مثلا الى الشعر العراقي ونقسمه حسب هذين التقسيمين، نقف في الابلوني أمام قصائد سعدي يوسف لأنها تجربة صافية ومنسجمة وذات أبعاد واضحة، ونقف في الابلوني أمام تجربة السياب والبياتي، لما كتفها قصائدها من تأمل وشرود وتحليق واجتياز أفاق غير واضحة المعالم.

وتجربتي أنا أقرب الى الابلونية منها الى الياخوسية.

* نسالك عن رؤيتك لقصيدة النثر في العراق وتقييمك لها.

أستطيع التأكيد على أن تجربة حسين مروان وسركس، بولص دورا في وضع حجر الأساس لقصيدة النثر في العراق. وأنا حقيقة من المشدودين لقصيدة النثر.

* رغم أنك لا تزالها.

- لأن الرؤية الجمالية لدي لا توطر بإطار معين. فلا تمييز لدي بين اللوحة الخلاية والقصيدة الخلاية. الناثر واحد، قصيدة النثر في العراق أصبحت الشكل الأكثر الحاحا لدى الاقلام العراقية الجديدة

* من حيثيات كلامك أرى أنك تقر التجانس والتعايش بين الشعر ومختلف الفنون الابداعية. رواية، مسرح، سينما، تشكيل، موسيقى... الخ.

- أنا حقيقة لا أضع الشعر في خانة معينة هي خانة الشعر أو خانة الدواوين الشعرية المكتوبة. إنما أجد الشعر في لوحة أو في سيمفونية أو في فيلم سينمائي، وتحديدًا يمكن أن أجد جوهر الشعر ومراميه في فيلم

سينمائي إيطالي أو في لوحة من لوحات فان جوخ. فاجد هنا نفسي شاعرا أقرب إلى فان جوخ منه إلى شعراء عديدين، لماذا انطلق هذا المنطلق؟ لأن الشعر ليس محددا بقوانين فنية، إنما الشعر في تصوري هو هذه الروح الكامنة في أي نص إبداعي سواء كان فنا تشكيليا أو شريطا سينمائيا أو مسرحية. أجد نفسي أحيانا أقرب إلى صفحات كافكا وفوكسر من عشرات الشعراء الآخرين، في الفصل الأول من رواية (الصبغ والغنف) أجد نفسي أمام حقيقة الشعر التي لا أجدها وتطفر من بين يدي في كثير من الدواوين الشعرية، فأننا أنظر إلى قصيدتي ليس قياسا إلى قصائد الشعراء الآخرين، إنما قياسا إلى ما استطاع الفنان التشكيلي أو السينمائي أو الموسيقي العظيم طرحه في أعماله.

✽ نلحس أن الغربية واصطراع نوازح الحنين والفقد هي الثيمات الأكثر بروزا في تجربتك الإبداعية.

- الشاعر الغد والحقيقي يعيش غربتين غربية مكانية وغربية زمنية. لأن الشاعر لا ينتمي إلى مكان جغرافي بعينه، إنما ينتمي إلى العالم ككل. وانتماؤه إلى العالم ككل يجعل منه غريبا، فأننا شخصا ننتمي إلى العالم ككل أو في الأقل إلى بقع جغرافية محددة هي التي أجد نفسي فيها منسجما وعندما أجد نفسي في بقعة لست على اتفاق معها فهي ليست بالنسبة لي وطننا، كما أن القرية الطفولية أو المدينة الطفولية هي المنطلق الأول لغربة الشاعر، فأننا عندما انتقلت من العمارة إلى موسكو أي من العراق إلى بلد أجنبي، لماذا أصبحت موسكو بالنسبة لي كشاعر تشكل العرشة الفنية أو الخفقة الفنية التي ظلت ترافقتني أكثر من ثلاثين سنة، بقوة تلك الخفقة أو الرعشة التي ابتعثتها في نفسي القرية الطفولية، فأننا أنتمي روحيا إلى مكانين في الآن نفسه، إلى مكان قروي طفولي وهو العمارة ومكان روسي تلجج غايي سهوبي عواصفي، فاجد نفسي ممزقا بين منطقتين وهما منطقة الطفولة التي تشكل بالنسبة لي الهور والطيور البرية والجواميس والفلاحين والخضرة العراقية والتلال القديمة وتشكل أيضا امرأة معينة، امرأة قروية كانت الحلم الجمالي الذي استطعت من خلاله أن أنتهي جماليا إلى الرؤى الجمالية الأخرى، أي مازلت إلى الآن أنظر إلى أي امرأة انطلاقا من الرؤية الجمالية الأولى التي شكلت ملامحها امرأة قروية معينة اسما وجسدا، فقد كانت السنوات الأولى من حياتي في موسكو هي مجرد حنين أو انشداد عنيف إلى مكان آخر وهو العمارة، كنت طيلة السنين التي عشت فيها بموسكو

اتطلع إلى العودة إلى هذه القرية إلى هذه المرأة القروية إلى تلك التفاصيل التي حفرت أخاديدها في روحي، ولكن بعد أن عدت جغرافيا إلى هذه القرية الأولى وجدت نفسي أعيش حالة أخرى وهي الحنين المعاكس أو الردة الحنينية إلى موسكو التي كنت غريبا طيلة إقامتي فيها ومشودا بوثر عنيف إلى القرية، وعندما عدت إلى القرية وجدت أن ذلك الوتر الحنيني قد رافقتني وأنشد محولا اتجاهه إلى موسكو وظلالها وغاباتها ولوجها وهكذا، فالآن عندما أعود إلى موسكو سأعيش تلك الغربة التي اجتاحتني فور أطراقتي الأولى إلى سمانها الشاسعة هذا ما كنت أعنيه بالغربة المكانية للشاعر، أما فيما يخص الغربة الزمانية فإن الفنان متلما هو ينتمي إلى بقع مكانية متعددة فهو ينتمي كذلك إلى بوثر زمنية متعددة وهذه البوثر أو المدارات لا تحدد بقرن أو عقد أو فترة معينة، أنا قد أجد نفسي مثلاً قريبا إلى المدار العباسي أو المدار الخيامي الفارسي أو إلى المدار الإغريقي فحينئذ وتشكلي الروحي يدفعانني لأن أعيش مراحل زمنية غابرة، فحفنة السنين التي عشتها الآن بجسدي لا تشكل بالنسبة لي إشباع فنيا أو حياتيا كما تغلق تلك الحقب والسنوات الماضية التي تشكل طموحي الجمالي فقد تشكل مثلاً إحدى الشخصيات النسائية الروائية من القرن التاسع عشر الجمال الجسدي أو الجمال الانسوي بحيث أظلم أبحت عن هذا الجمال الضائع رغم معرفتي أنه لم يعيش زمننا، وما أنشدادي إلى هذه النماذج الغائبة في الزمن إلا لكونها تشكل بالنسبة لي رؤيا جمالية مطلقة.

✽ عودة إلى قصيدة النثر هناك نقاد يهرمون على أن قصيدة النثر هي المحطة الأخيرة للشعر. وما سيأتي إنما هو امتداد واستمرار لها.

- كل مرحلة شعرية لا يمكن أن تكون هي المرحلة الأخيرة في الشعر فقصيد النثر مثلاً لا تعني لدي سوى نص فني وشعري، كانت تغفل التأثير نفسه الذي تغلق المسارات الشعرية السابقة، فهي ليست سوى محاولة شعرية جادة للوصول إلى المنطق الجمالي، فهي ساقية ضمن السواقى التي مر بها الشعر العربي تلك السواقى التي تصب في النهر الجمالي الكبير، فأننا أجد نفسي أقرب إلى النماذج العليا من قصيدة النثر روحيا وذهنيا من عشرات القصائد الموزونة.

✽ غموض طرحها، والتباس تأثيرها على المتلقي، من العبارات التي يلوكمها مهاجمو قصيدة النثر.

- ما يجعل النص غامضاً هو غموض الرؤيا. غموض طرح هذه الرؤيا وليس غموض التجربة، فقد أعيش تجارب حياتية مبهمة ومعقدة في تشابكها وتعددتها. ولكن ليس بالضرورة أن يكون طرحي الشعري بهذا التشابك وفي المسألة إلتباس كبير. أتذكر حكاية لسارتر سمعتها منه بأذني من معهد غوركبي بموسكو عندما كنت طالباً، أثناء حديثه عن تجربته الفلسفية، قال: أنا أحياناً أقرأ الصفحات التي كتبتها قبل مدة فأجدها غامضة في نفسي فأضحك، فسأله أحد الطلبة. هل هذه الحالة تمر عليك دائماً، فقال سارتر أحياناً.

* الاشكالية في وعي المتلقي.

- أو في النص نفسه. مادامت الأذن العربية التي اعتادت الأوزان تقبلت إيقاعات خارج وزنية فلماذا لا تقبل قصيدة النثر، فالسر يكمن في النص سواء كان موزوناً أو غير موزون، فالنص الجيد لا بد أن يخلق الذاكرة الشعرية ولو بعد زمن، فكيف استطاع النص البودليري بمرور سنتين طويلة أن يطرع نفسه أقوى من النص اللامارتيني أو الهوجري.

* رغم أن النص البودليري لم يكن يحسب للمتلفي حساباً مباشراً.

- نعم، فعل الشاعر لا ينتظر ردوداً فورية، طالما أنه كتب نصه عن اقتناع وحسب إيقاع تعليمه عليه لحظات انسيابية مع الذات فطالما أن الشاعر مقتنع بنصه فإن هذا هو الحكم النقدي الأكثر صلاية.

* إذن ما الذي يعوق القصيدة نحو توجهات فنية راقية؟

- القصيدة التي تقف أمام حواجزها ليست قصيدة عظيمة، أن القصيدة الراقية هي التي تصل إلى ذروتها انسيابية دون الخضوع أو الاستجابة لأي عوائق فنية تعترضها، فالقصيدة أو العمل الإبداعي الذي يقف أو يتعطل أمام العوائق التي تعترضه ليس سوى محاولة فنية كسيفة، فعمد الأوائل. القصائد المهمة والتي نستقبلها الآن بذلك الاصغاء الراقى هي تلك القصائد التي استطاعت أن تتبلغ عوائقها ولا لما وصلت إلينا بهذا الدفق الذوقي الأسر.

* لو نتطرق قليلاً إلى تجربتك السردية، ونستوضح بعض المحفزات التي يوقظها السرد لديك. هل هي محفزات استذكارية واستطراد لما اختزلته القصيدة بقوانينها التكنيفية مثلاً؟

- هل تقصد السردية الشعرية. أم سردية الفنون الأخرى؟ لأن قصائدي بها هذا المنحى التفصيلي المنفتح على السرد.

* ما أعنيه تحديداً هو تجربتك السردية الخاصة، لاسيما عملك الرائع والثري بعوالمه «الريح تمحو والرمال تتذكر»، حين تعتمد الانقسام السردى والنقلات الشائعة بين حياة موسكوفية راهنة وحياة بعيدة كل البعد زمانياً ومكانياً حيث الطفولة ودهاشنها المظلمة ما يحفز قوة الانشداد والاستذكار الأمر الذي لا توفيه القصيدة الشعرية حقه كاملاً حين استعادته شعرياً.

- نعم، أن النواحي السردية شائعة أيضاً في كتاباتي الشعرية، فمثلاً أجد نفسي في كتابي الأخير «الريح تمحو» أمام رؤيا جمالية قد أقول أنها جديدة، فأنا كذلك في قصائدي أقف أمام نفس الرؤيا، لأن ما كتبت في «الريح يمحو» ينطلق من خلال نفس المؤثرات الشعرية أو نفس ذلك الرفق السحري الغامض الذي تولد منه قصائدي الشعرية، وهذه النقلات التي تفضلت بذكرها سبق وإن مررت عليها عبر التكتيف الشعري من تجربتي، ولكن يبقى الفارق وهو أنه في حالة كتابة القصيدة أكون محاطاً بالخضابية محاطاً بالغموض، ومقيداً بدفقاتي الروحية الوميضة الخالقة أما في الكتابة النثرية فلإنني أسبح في مساحات ورقع واسعة وغير معددة بالقانون أو الدرس الشعري.

* هل نستطيع أن نلمس الأبواب التي تدخل بها إلى ذلك الوصف الجمالي المرصع بالظلال وبأصابع الخفة الذي ترش خدرها الناعم على الأشياء والعناصر. بمعنى هل الحالة الوصفية تسبق المادة الموصوفة. لديك أم أنها تخرج ضمن دفق أحادي واحد؟

- في الحقيقة إن ما أحاول الإمساك به يأتي من موقع الوصف وليس متخفلاً عنه أو تابعاً له، سأضرب مثلاً فقد تجدني ماراً في شارع معين أو في ساحة معينة فما يعينني أو يستوقفني في كل هذه المساحة هو واجهة أو زاوية معينة وهذه الزاوية التي تختصر بالنسبة إلى الشاعر كاملاً واتصور أن الظلال التي تفضلت بذكرها أقرب إلى هذه الزاوية الضيقة التي تشكل البؤرة لمساحة مكانية هائلة، وأذكر أكثر تقريباً في زمن ما من حياتي في ١٩٦٨ بالتحديد كتبت أرناتد مقهى معيناً في بغداد اسمه مقهى البرازيلية، وقبالة المقهى يوجد مخزن للأحذية، في واجهة المخزن تجلس بائعة، هذه الفتاة بملامحها وبتقاطيع

وجها استطاعت أن تتشكل في ذهني باعتبارها وجها سومريا، هكذا بكل تحديد، ثم بعد ذلك بزمان. اكتشفت أنها فعلا ذات اسم عراقي قديم، رغم أنني لم أحاول التقرب منها أو إشارة وجودي أمامها، ولكن لماذا هذه الفتاة استطاعت أن تتشكل بالنسبة إلي شارع الرشيد بأكمله، ولماذا كان وجودي في هذا الشارع يختصر بهذه الزاوية وبهذا الظل الذي يتأرجح حول الفتاة. وقد استطعت أن أنطلق من مخزن الأحذية هذا والوجه اللذان الذي يتصدره إلى عوالم الشعرية ودفقي الشعري المترامي والشاسع إلى بابل وسومر والعالم كله.

✽ قد يقول قائل، أن حسب الشيخ جعفر أنجز مشروعه الشعري وأكمله بالشكل الذي اقتنع به واتجه إلى الاستجابات الاستطارية التي يوفرها ويتيحها السرد أكثر من غيره، ما مدى حقيقة هذا الرأي؟

- أنا أحترم هذا الرأي، أنني لم أحقق طموحي الشعري، لم أحقق إلا جزءا بسيطا منه ولو أن الصحة والزمن قد لا يسعفاني بتحقيق هذا الطموح فمازال مشروعي الشعري مشروعا مستمرا، أما الاتجاه إلى الرواية أو السيرة فهو محاولة أخرى للامساك بجفنة الصفاء الأزرق، كما أسماها صلاح عبد الصبور، أنا الآن انتهيت من إنجاز رواية جديدة، حاولت فيها أن أطبق أصابعي على جفنة الصفاء هذه، وهذه الرواية تختلف عن «الريح تمحو»، منى وتكنيكاً، ففي هذه الرواية اقترب من الطرح التراثي البعيد كمرصد أصيل أو كنافذة هامة للتعبير.

✽ كيفية الاستفادة فنيا من التراث وأدبيته في الراهن الإبداعى؟

- في تصوري إن حجر الزاوية الفني هو التراث، فبدون النبش في التراث يخلو العمل الفني من حجر الزاوية، فالكاتب بالتاكيد ينتمي إلى لغة يطرّح بها نفسه وفنه إلى الآخرين، فهو يطرّح إبداعه عبر لغة تختلف كمفردات عن اللغة الشائعة والعامية وهذه اللغة الفنية بطبيعة الحال تتحارب وتتوالد عبر قرون ملصقة بها كل طاريء ومستحدث ومتغير، فالكاتب عن طريق توسعه وإبحاره ونحته في التراث يتيح لهذه اللغة خصوصيتها ويبرر ثباتها واستمرارها، فالتراث مهما بعد وتوغل يبقى محافظا على نفس طراوته كما كانت منذ زمن امرئ القيس والنايف، فمقاييس التذوق تنتقل مختصرة هذه الشاعرة الزمنية من تلك الحقبة إلى زماننا هذا، وهكذا بالنسبة إلى ما نعتقد الآن فنا جيدا، فسوف يتحول

بدوره إلى تراث مع مرور الزمن.

✽ ما الحقب والرموز التاريخية التي تراها أقرب إلى ذائقتك من غيرها؟

- أنا شخصيا أنظر إلى التراث العربي كذاققة استمرارية من خلال ثلاثة أعمدة شامخة القرآن الكريم ونهج البلاغة وديوان المتنبي، مع تقديري لشوايخ أخرى مثل أبي نواس وأبي تمام، ولكن هذه الأعمدة الثلاثة تشكل بالنسبة إلي مثلاً قال توفير الحكيم مرة عن الأعمدة اليونانية التي تقف بثبات أمام الزمن وتحولاته، فيعد هذه الأعمدة الثلاثة تتدفق الانجازات المهمة الأخرى، فبالنسبة إلي يأتي بعد هذه الأعمدة أبو نواس ثم أبو تمام.

✽ أبو تمام بعد أبي نواس!!

- نعم أبو نواس أولا ثم أبو تمام وقبل هؤلاء جميعهم المتنبي الذي اعتبره اختصارا ثقافيا وفلسفيا لمن كانوا قبله، وفي هذا اختلف مع صديقي الشاعر سعدي يوسف، الذي يعتبر أبا تمام هو الذروة عندما كتب عام ١٩٦٠ مقالا أسماه «الخضرة محدثان عن أبي تمام قال فيه، لقد ذهبت إلى مضيق جبلي شمال العراق حاملا معي كتابين فقط «أوراق العشب» لوليت وإثمان وديوان أبي تمام، وهذا الميل يشاركه فيه السياب حين يعتبر أبا تمام هو النقطة الهامة في الشعر العربي.

✽ وما الذي جعله يحتل مرتبة متأخرة نسبيا في ذائقتك؟

- هو استغراقه وتشبته بالمقدمات الطللية، مع الصورة الهائلة طبعاً لذلك بقوة في قصائد المديح لديه، مما جعله مأسورا للبنية الجاهلية والأموية، رغم اشتقاقاته اللغوية الجديدة والهامة، وأضيف شيئا آخر وهو أن الرعشة الجمالية التي استشعرها لدى قراءتي للشعر التقليدي استطاع أن يستعيد الجواهر في قصيدته «المقصورة» التي اعتبرها إحدى شوايخ الشعر العربي، والتي أحسست من خلالها بنفس الرعشة الجمالية لدى قراءتي لقصيدة «النارة» لسان جون بيرس.

✽ السيرة العظيمة والفذة في رايت هل هي تلك المخلصة لتسجيل الحقائق وإبرازها بحرفيتها أم أن هناك عوامل يجب أن تولي أهمية أكبر مثل اللغة الجمالية وإبراز الحالات المتصلة بالمكان الموصوف؟

- أنا أتصور أن كتابة السيرة ليست استعادة لما كتبه وعاشه الفنان أو الشاعر فإذا كان الكاتب قد استفاد عبر كتاباته العديدة السابقة جزءاً من حياته أو من عوالم

محيطه ومناخه فالأما أن يكون مضطرا بعد هذا إلى كتابتها مجددا ، إذا كانت إبداعاته تشكل درجات ضمن سلم سيرته أو حياته ، ومن ناحية أخرى بالقوانين التي تحكم السيرة الذاتية ليست نفس القوانين التي تحكم الرواية ففي السيرة ينبغي الصدق في ذكر الجزئيات ، فغلبة اعترافات جان جاك روسو هي تأكيد على استعادة تجاربه بصدق ، بحيث استطاع أن ي طرح تجربته الطفولية وكأنها حزمة من الأعشاب الطاهرة والطرية ، ولكن اعتقد أن ذلك الصدق يجب أن يكون مصحوبا بالمؤثرات العاطفية لكل مرحلة أو حالة زمانية يريد الكاتب إبرازها ، فكتب السيرة مفيد بالصدق أولا بصدق إبراز التجربة ، عكس الرواية التي يفتتح فيه خيال الموضوع على آخره وغير بناءات متنوعة ومنفصلة.

✱ ألا ترى بأن هذا مدعاة لتقييد الخيلة وحصرها بالمنجز الحياتي للكاتب؟

- نعم ولكن الخيال يجد منفذه وانسراحه من خلال زوايا أخرى وهي زوايا الوصف الظلالي والارتعاشات الخفية للسلالات الماثلة في ذاكرة الكاتب ، ففي تجربتي حاولت أن أطرح انفعالاتي وأرصد الحالات المصاحبة لزمأن الأحداث من شتاء وخريف وثلج ومطر وبكاء وحزن وأفراح ... الخ

✱ علاقتك بالترجمة هل تزامنت مع الخط الإبداعي لديك؟

- أنا لم أدخل مجال الترجمة إلا متأخرا زمنيا ، أي بعد أن أصدرت أربع مجاميع شعرية ، والذي دفعني تلك الدفعة المباشرة هو حديث جرى بيني وبين أستاذي وهو البروفيسور آرثو مونوف الذي كان يمتلك اللغة الفرنسية امتلاكاً كبيراً وكان يتحدث عن ترجمة بوشكين إلى اللغة الفرنسية بأنها ترجمة قاصرة ، وأنا شخصيا عندما حاولت ترجمة بوشكين كنت أتذكر ما قاله هذا الأستاذ ، لأن ترجمة بوشكين لا بد أن تعرض النص الأصلي إلى خدش ، لأن بوشكين يكتب بتقنية فريدة ، ونستطيع أن نصفها بأنها تلك الخالية من الزخرفة والرتوش الفنية فهو عندما يكتب مفردته كأنما يستخرجها من الآبار ومن الرصيف ومن الشارع ولكنه يذكرها كما هي بوحلها وباعشائها بنفس حالتها وطراوتها ، فعندما قرأ بوشكين بالروسية تجد نفسك أمام شعر عال ، عال جدا ، ومما دفعني إلى ترجمة مجموعة « غيمة » بنطلون ، لمايكوفسكي هو قرأته لها بالعربية حين اصطدمت بترجمة لا تمت بصلة إلى العمل الأصلي وكانت هذه هي أول خطواني في الترجمة

، بعد ذلك توالى اشتغالاتي في هذا الحقل ، ترجمت قصائد يسينين معتمدا على الدراسات الروسية ثم ترجمت بلوك ، ثم ترجمت أنا أخما توفاً ، ثم مختارات للمجموعة من الشعراء الروس ، ضمنهم شاعرة روسية مهمة اسمها بنسفس كتابفا وشاعر اسمه ماسر نات وأخرون.

✱ إذا كان المترجم شاعرا ، هل تتقاطع ترجمته للشعر مع أسلوبه ورؤيته الشعرية ، أم أنه ينخضع ما يترجمه إلى رؤاه الشعرية الخاصة؟

- كتابة القصيدة شيء والترجمة شيء آخر ، فأننا عندما أترجم كأننا انتقل من غرفة إلى أخرى ، من مكان إلى آخر ، فعندما أكتب قصيدة فإني أكون في سرداب أو كهف ، بأحسا عن جذوري الروحية في أقبية مظلمة أتمسك فيها بطريقي من خلال سلال متعددة من خلال كوى متعددة ، أما عندما أترجم فإني أكون في غرفة مريحة كل شيء فيها مضاء وواضح فعندما ترجمت بلوك أو بوشكين كنت أعيد كتابة القصيدة أكثر مما أعيد قصائدي الخاصة ، كنت أجد نفسي كثيرا حتى أستطيع الوصول إلى أقرب الأماكن لإبراز وتجربة الشاعر ، وما زالت تراودني إلى الآن ، رغم إنجاز هذه الترجمات محاولة إعادتها ، لأن وسواسا يحفر داخلي حيال إيائها حقها كاملا ، فالترجمة قاصرة دائما خاصة ترجمة الشعر .

✱ في اعتقادي أن الكاتب الموثوق به إبداعيا وفنيا عندما يترجم يتحول إلى مترجم جيد .

- في الشعر صعب ، لأن ترجمته مهما كانت واعية وحساسة فإنها ترجمة قاصرة .

✱ ممكن القصور ..

- الروح ، روح الشعر لا تدخل إلى الترجمة ، فأننا عندما أقرأ قصيدة رائعة كأنما أصانق امرأة حية ، ولكن عندما أقرأها مترجمة فكانما أصانق امرأة مريضة أو ميتة . جسد رائع جميل ولكن بدون روح .

✱ وترجمة الرواية .

- تختلف . فأننا مثلاً عندما قرأت ترجمة سامي الدروبي لدستوفيسكي مع النص الأصلي ، كان يبهرني فعلا ، فقد وجدت نفسي أمام ترجمة حية ونابضة بحيث تكون هناك أحيانا مفردات روسية خاصة ومعينة استطاع سامي الدروبي رغم ذلك أن ينقلها بنفس إيائها وشحنها الأصلية .

✱ ✱ ✱



دنيس جونسون ديفز ترجمة الأدب العربي تشهد تراجمها لم تعرفه على امتداد تاريخها حوار : كامل يوسف حسين*

للغراء بالانجليزية، ابتداء من نجيب محفوظ ، مروراً بأجبال
عدة من المبدعين العرب، وصولاً إلى سعيد الكفراوي ، الذي
ترجم عدداً من قصصه مؤخراً، على أمل أن تتكامل فتصبح
مجموعة تشق طريقها للنشر في نيويورك

والواقع أن الكثيرين لا يعلمون أن دنيس جونسون ديفز
هو ابن الرؤية المتسامحة لثقافات العالم، ولابد التمسك
بالمنظور الانساني للخلاف بين الحضارات ، ربما لأنه ضرب
طويلاً في أرجاء الدنيا منذ مرحلة مبكرة من عمره، فهو قد ولد
في كندا، وأمضى طفولته في مصر والسودان وأوغندا ودرس
اللغة العربية في جامعتي لندن وكامبريدج. وقدم العديد من
الترجمات لأدباء عرب في إصدارات انجليزية خاصة من خلال
سلسلة هاينمان الانجليزية وعبر دار دولداي النيويوركية.

الكثيرون أيضاً لا يعلمون أنه قد عمل محاضراً بجامعة
القاهرة في الأربعينات، وتولى رئاسة مكتب هيئة الإذاعة

عندما يحمل دنيس جونسون ديفز ابتسامته، وملامحه
الأليلة، وشعره الأبيض المسترسل، ولهجته القاهرية الصميمة،
ويمضي إلى «الاتيبييه» في قلب القاهرة، أو إلى ساحة الفنا في
مراكش أو إلى النعمور في دبي، أو إلى المجمع الثقافي في أبوظبي،
فإن هتافات الترحيب تلاحقه وابتسامات المودة والمحبة تحف
به، والدعوات إلى قدح من القهوة المرة أو استكانة شاي بالنعناع
تشق طريقها إليه دون أن تفسح مجالاً للاعتذار.

ومن المؤكد أن هذا كله ليس غريباً ، فهذا الرجل الذي يطلق
عليه الكثيرون من المثقفين لقب «الخواجة الرائع» يحمل على
كاهله سنوات طويلة من الجهود الشاقة لد الجسور بين الثقافة
العربية والجمهور الغربي، ويكفي أن نتذكر أنه أحد القلائل
الذين تصدوا للمهمة الشاقة المتمثلة في ترجمة الأحاديث
الشرقية إلى الانجليزية، وهو الذي قدم حشداً من الأدباء العرب

* كاتب من مصر

البريطانية في دبي قبل أن ترى دولة الامارات العربية المتحدة النور، وأمضى سنوات طويلة في القاهرة، وفي المغرب وهو يراوح في إقامته الآن بين القاهرة وانجلترا.

مرة وحيدة كل عام تسمح رياح الحظ ببقاء يضم كاتب هذه السطور، ونديس جونسون ديفز، على بعد خطوات من خور دبي، وهذا الحوار المائل بين يدي القاريء وفكرة إرفاقه بإحدى القصص العديدة التي ألفها المستعرب الشهير، والمنشورة في مجلة «شورت ستوري انترناشيونال» هما وليدان لسويغات امتدت مؤخرًا تحت آفاق خور دبي.

وقد كان من الطبيعي أن ينطلق الحوار من أحدث محطات مسار الرحلة الطويلة التي انطلق فيها نديس جونسون ديفز حيث ترجم عملاً صعباً حافلاً بالتحديات هو «أصداء السيرة الذاتية» لنجيب محفوظ. وأصدرت الترجمة دار دوبلداي الأمريكية.

✽ الآن وقد انجزت ترجمة «أصداء السيرة الذاتية» وهو العمل «التحدي» كما كنت تصفه، ما هي خطواتك التالية؟ ما الذي تفكر في إنجازه وتقديمه للقراء في المستقبل القريب؟

— خلافاً ما يتصوره الكثيرون فإن ما يشغلني الآن ويستغرق الكثير من وقتي هو البحث عن ناشر يحقق طموحاتي، ويليبي ما انتقل الى تقديمه للعالم الناطق بالانجليزية، ذلك أنه من دون مثل هذا الناشر فلا معنى لبذل المزيد من الجهد في الترجمة وتقديم النصوص الأدبائية وسأضرب لك مثلاً محدداً لما أقصده في هذا السياق، فمؤخرًا لفت نظري إبداع الكاتب والأديب جميل إبراهيم علي، وبصفة خاصة سلسلة رواياته التي تعكس أصداء ثورة ٢٢ يوليو وانكاساتهما على نسج المجتمع المدني في مصر، لكن ذلك الاعتماد تزامن في الواقع مع رسالة تلقيتها من دار نشر كوارتن لندن، تقول فيها الدار إنها في هذه المرحلة ليست معنية إلا بتقديم الأعمال الأدبائية النسائية العربية، فكيف يمكنني المضي قدماً بمتابعة اهتمامي بعمل هذا الكاتب في ظل هذا المناخ الذي يفرضه الناشر؟

✽ ولكن لديك تجربة مميزة في التعاون مع ناشر عالمي كبير هو دار دوبلداي النيويوركية؟

— هذا صحيح، غير أن لي ملاحظة مهمة في هذا الصدد، فكما تعرف أصدرت دار دوبلداي أربعة كتب من ترجمتي لأعمال نجيب محفوظ، وقد عاد عليها حصولها على حقوق نشر أعمال محفوظ بعوائد تقدر بملايين الدولارات، ويكفي أن أشير إلى أن الثلاثية وحدها وزع منها أكثر من

ربع مليون نسخة، وفي تصوري أنه كان من المنطقي أن يتم تخصيص جانب من هذه الأرباح لتشجيع المزيد من تعرف جمهور القراء الغربيين على الأعمال الأدبية العربية واتاحة المجال لأفضل المترجمين لتقديم هذه الأعمال، وفي هذا أيضاً نوع من رد الجميل بحسب تصوري، وفي إطار هذا التصور كتبت مؤخراً لمديرة الدار، مقترحاً عليها أولاً إصدار مجموعة من القصص القصيرة المصرية في إطار كتاب واحد يلقى الضوء على الوضعية الراهنة للغة القصيرة كما تكتب الآن في مصر، وقد جاء الرد بالاعتذار عن عدم نشر كتاب من هذا النوع.

ولدي مشروع آخر عن إصدار مجلد يضم مجموعة من القصص القصيرة العربية، فبعد قراءة عدد هائل من القصص العربية يمكننا أن نرشح للترجمة في إطار هذا الكتاب قصصاً من المغرب ومن الخليج ومن مصر وسوريا ولبنان. وهكذا ولكن هذا المشروع وغيره من المشروعات الماثلة يفيد من دون ناشر مجرد مشروعات، قد لا ترى النور أبداً.

وهذا يذكرني بأنه لدي في أدرج مكتبي العديد من الأعمال، فعمل سبيل المثال كنت قد ترجمت في وقت مبكر للغاية رواية «تنديل أم هاشم» ليجي حقي، ولم أوفق في العثور على ناشر للترجمة في حينه، بينما نجح مترجم غربي في العثور على ناشر، مما مكنه من إصدار ترجمته، وهـ سأ بالضرورة قلل من فرصة إصدار ترجمتي لهذا العمل بل إنني لم أحاول نشرها بالمرّة.

✽ ما هي في اعتقادك الوضعية الراهنة لجهود ترجمة الأعمال الأدبائية العربية إلى اللغة الانجليزية؟ هل تتراجع؟ أم تتقدم أم أنها تراوح في مكانها؟

— في اعتقادي أن هذه الوضعية تتراجع بشكل واضح وملحوس، ومازلت أذكر أيام وجود سلسلة «مؤلفون عرب» التي كانت تصدرها دار هاينمان اللندنية، وكنت الوحيد في الدار الذي يتقن العربية ويتولى مسؤولية هذه السلسلة، وكان يكفي أن أشدد على ضرورة إصدار ترجمة لكتاب بعينه لأديب عربي لكي تصدر الدار هذه السلسلة، وهذا هو ما حدث، على سبيل المثال بالنسبة لمجموعة من قصص يحيى الطاهر عبدالله، حيث أشار بعض مسؤولي الدار إلى صعوبة الكتاب، واحتمال تعذر توزيعه بشكل كبير، ولكنني أكدت ضرورة إصدار هذا الكتاب، وهو ما تم بالفعل في نهاية المطاف. ومن المؤلفين أن هذه السلسلة قد توقفت عن الصدور.

غير أنه اليوم توجد في لندن دار مهمة توالي إصدار الترجمات العربية، وقد أدهشني، كما أشرت أن هذه الدار ردت على بعض اقتراحاتي بأنها لا تتحسب الآن إلا لاصدار أعمال للادبيات العربية، وهو ما يعني عمليا أنه لو ظهر أديب عراقي عربي في شموخ قامة جيمس جويس، فإن دار كوارتير لن تصدر أعماله بحكم أنها لا تندرج في قسامة اهتماماتها أصلا.

وأنا الآن أبحث عن ناشر لترجمات الأعمال الأدبية العربية، وبالفعل هناك ناشرون قد يتحسسون لاصدار هذا النوع من الأعمال، لكن المشكلة تكمن في أن معظم هؤلاء الناشرين هم في الواقع ليسوا إلا دور نشر جامعية، وبالتالي فإنه فضلا عن محدودية إصداراتها تتوجه هذه الإصدارات إلى الطلاب والأساتذة والباحثين المتخصصين، بينما أنا أسعى إلى مخاطبة القارئ العام وإشارة اهتمامه بالآداب العربية.

وفي ضوء طبيعة هذا التوجه فإن سعيمي الآن ينصب على البحث في الولايات المتحدة عن دار نشر عامة، بمعنى أنها تتوجه بإصداراتها إلى الشارع وإلى الجمهور العريض، وليس إلى شريحة من الجمهور بذاتها، وأمل أن أوفق في الوصول إلى مثل هذه الدار لتبتني مشروعتي، ومنها إصدار مجموعة قصص عربية شاملة، وأيضا إصدار القصص التي ترجمتها مؤخرًا للاديب المصري سعيد الكراوي.

وبالمناسبة فإن من القنوات المهمة للنشر، والتي سنتنشر فيها إحدى القصص التي تحدثت عنها لتو هي مجلة «جسور» وهي مجلة تصدر في الولايات المتحدة باللغتين العربية والانجليزية في إطار طباعي أنيق وتطل مرتين سنويا، وتتجه إلى أن تكون معظم مادتها بالانجليزية إلى جوار وجود نصوص عربية، وفي إطار مادتها المترجمة من العربية إلى الانجليزية سننشر قصة «دلة الفجر» للكراوي التي أشرت إليها، وهي قصة كانت ترجمتها مهمة على قدر غير يسير من الصعوبة في إنجازها.

وهكذا ترى أن محاولة إصدار كتب تضم الترجمات الانجليزية للأعمال الإبداعية العربية هي الآن محاولة صعبة وشاقة إلى أبعد الحدود.

❖ أريدنا هذا إلى التساؤل عما يمكن أن تساهم به في هذا الصدد المؤسسات الثقافية العربية وخاصة الكبرى منها؟

— أريد أن ألاحظ هنا أن هناك بالفعل بعض المؤسسات العربية التي تأخذ بزماء المبادرة وتقوم بنشر الكتب

الإبداعية المترجمة من العربية إلى الانجليزية ولست أريد أن أنتقد هذه المؤسسات أو أهجمها، فهناك على سبيل المثال الهيئة المصرية العامة للكتاب التي تصدر كتباً من هذا النوع، ولكن المؤلف حقاً أن هذه الكتب توضع بكاملها في المخازن، وعادة فإن ترجمتها وطباعتها رديئة، ولا تشق طريقها إلى القارئ الأجنبي، في نهاية المطاف.

هذا لا بد لي أن ألفت النظر إلى النشر، خاصة في الغرب، يتوقف على شيء واحد، هو التوزيع، فالناشر يتخذ مقراً لها في مكتب مزود بجميع وسائل الاتصال الحديثة، وليس لديه مطبعة خاصة به، وإنما هو يتصل بالمؤسسات المتخصصة في الطباعة للحصول على عروضها، ويختار لانجاز كتبه العرض الذي يعكس أكبر قدر من العناية في الطباعة بأقل سعر ممكن.

وفي المقابل فإن المؤسسات الثقافية العربية تتصور أن عملية النشر جوهرها أن تكون لديها مطبعة تنتج لها الكتب، وتتجاهل جوهر عملية النشر بمفهوميها الحديث، والذي يدور حول عملية التوزيع بمعنى توصيل الكتاب إلى أوسع قطاع ممكن من القراء.

ولذلك فإنني لا أتصور أن هناك جدوى كبيرة من أن تكون للمؤسسات الثقافية العربية مطابع وأجهزة إنتاج وعمل لاصدار كتب بالانجليزية والفرنسية داخل العالم العربي، وإنما المهمة الأساسية هي أن توثق هذه المؤسسات علاقاتها بدور النشر الموجودة خارج العالم العربي وتستغل هذه العلاقات لتوصيل الأدب العربي المترجم على مستوى رفيع وبطباعة جيدة إلى القارئ الأجنبي.

ويمكن لهذه المؤسسات العربية كذلك أن تقوم بدور كبير في تشجيع حركة ترجمة الأدب العربي عن طريق دعم المترجمين الجيدين وتبني أعمالهم وأخراجهم من دائرة اليأس والشعور بالاحباط وعدم الجدوى، التي تنتهي بهم غالباً إلى التوقف عن ترجمة الأدب العربي.

وفي هذا الصدد يرد لي ذهني مثال محدد، فهناك إحدى الترجمات الجييدات للأدب العربي قامت بترجمة روايتين للاديب إدوار الخراط، على الرغم من صعوبة النص الروائي كما يكتبه الخراط، حيث يشتغل على النشر كما لو كان عملاً نحياً دقيقاً، وغالباً ما نجد لديه فقرات بكاملها في نصوصه يكاد يكون من المستحيل أن تترجم، وقد خاضت هذه المترجمة غمار صعوبات كبيرة إلى أن تم نشر هذين العملين، ولكن ما حدث أن لم يتم بيع ما يتجاوز الخمسمائة نسخة من هذين العملين ولما كان المترجم في

وهي أن يكتب الأديب العربي أدبا جيدا ومتعيزا لا يجد المترجمون والمتابعون للادب العربي موقفا حياله إلا الاعجاب به وهو ما يفتح المجال لترجمته.

ولكن لا بد من ملاحظة أن هذا لا يتم بشكل آلي وتلقائي ، وإنما يتعين على هذا الأديب أن يبادر ويتحرك في إطار التعريف بأدبه وإبداعه وهناك الكثير من الإبداع الأدبي العربي هذه الأيام والمترجمون للادب العربي ، في النهاية ، عدهم محدود ، وفي حالتي مثلا فلانني مشغول بترجمة الأحاديث النبوية الشريفة ، وبكتابة قصص للأطفال وبترجمة أعمال في مستوى «أصداء السيرة الذاتية» الذي نشر في نيويورك مؤخرا ، ومن هنا فلانني يسعدني أن يبادر المبدعون والأدباء العرب إلى إرسال أعمالهم الجديدة لي حتى وإن لم يكن لدي الوقت للاطلاع عليها فور وصولها لي .

والطريف في هذا الصدد أنني كلما دخلت أتييليه القاهرة وجدت حفاوة وترحابا وإقبالا من الكتاب ، وجانب كبير من هذا يرجع إلى صداقات قديمة تربطني بعدد من الكتاب ، ولكن جانبها مهما أيضا يعود إلى أن من المهم أن يعرفني الكتاب ويعرفوا غيري من المترجمين بأعمالهم وأصداراتهم الجديدة .

ومن المهم هنا أن نلاحظ أنه ليس كل المترجمين عن العربية يقيمون في العالم العربي ، ويعيشون أجواءه ومناخاته ، ويواصلون الحوار مع أدبائه وكتابا ، وعلى سبيل المثال فلانني في الواقع لم أتناقش كثيرا من رواية «ثرثرة فوق النيل» لنجيب محفوظ وفي الواقع لم أحبها وعندما أراد الجامعة الأمريكية بالقاهرة صاحبة حقوق إصدار أعمال نجيب محفوظ بالانجليزية ، ترجمة هذه الرواية اقترحت على المسؤولين في قسم النشر بالجامعة أن يعهد بها إلى المترجمة كاترين فويام ، ولكنها لا تزور العالم العربي كثيرا ، ولا تلم بالمناخات الدقيقة التي تدور الأحداث فيها . والأهم من ذلك أنه من أين لها أن تعرف أن هناك أعمالا بعينها تصلح للترجمة إلى الانجليزية على هذا المستوى؟

وأود هنا أن أشدد مرارا وتكرارا ، وكما سبق لي أن أكتت في العديد من المناسبات أن استخدام التقنيات الغربية والعزف على مفاتيح الكتاب الغربيين لا يؤدي إلى زيادة فرص من يلجأ إلى ذلك في ترجمة أعماله وإنما الأمر على العكس من ذلك تماما .

وفي هذا الصدد يحضرني نموذج محدد ، يتمثل في رواية «بيضة النعامة» لرؤف مسعد ، والتي أثارت ضجة كبيرة

الغرب يعامل من الناحية المالية بنسبة محددة من سعر الخلاف على إجمالي عدد النسخ المباعة ، فإن علينا أن نتصور مدى شعور هذه للترجمة بالاحياض عندما نجد أن العائد المادي لما بذلته في الترجمة لا يكاد يذكر ، ولا يتوازى مع الجهد الذي بذلته ، وبالفعل فإنها انصرفت إلى كتابة روايات من تأليفها ، وبحسب ما أبلغني به إدوار الخراط في آخر لقاء لنا فإن هذه الأدبية لن تستمر في ترجمة الأدب العربي ، على الرغم من المستوى الرفيع الذي وصلت إليه في هذا المجال .

والمؤسسات الثقافية العربية مطالبة بالتدخل لتشجيع أمثال هذه المترجمة ومنع انصرافها النهائي عن ترجمة الأدب العربي .

وبالنسبة لي فقد اكتشفت شيئا مدهشا ، فقد انصرفت مؤخرا ، إلى كتابة قصص للأطفال ذات خلفية عربية وشرقية بشكل عام وفوجئت بأن العائد المادي من تأليف كتيب صغير للأطفال باللغة الانجليزية يفوق العائد من ترجمة رواية عربية ضخمة تستغرق وقتا وجهدا وحوارات ممتدة مع المؤلف والنقاد .

وهناك جانب آخر أود أن ألفت النظر إليه ، وهو أن الأديب أو الكاتب العربي نفسه قلما يحظى بعائد يذكر من أعماله وهذه المعادلة تتغير عندما تتم ترجمة كتاب أو أكثر من أعماله ، فهذه المسألة - أي ترجمة الأعمال الأدبية العربية - لا تقتصر بالنسبة للمؤلفين العرب على الشهرة وذيوع الصيت بين أقرانهم وإنما هناك العائد المادي الذي يعود عليهم .

وأذكر في هذا الصدد أن أحد الكتاب العرب قد اتصل بي مقترحا أن أترجم عملا من أعماله ، ومشيرا لي أنه مستعد للتنازل عن كل الحقوق في هذا الصدد ، بل أشار إلى أنه على استعداد لأن يدفع لي ما أحمده من مبالغ مقابل القيام بهذه المهمة . وكان ردي القوي هو أنني لا أعمل بهذه الطريقة ، وإنما يتعين أن يعجبني العمل أولا ثم أقوم بعد ذلك بترجمته وقد يأتي وقت أختار لهذا الكاتب شيئا من أعماله لترجمته ، ولكن المبادرة يجب أن تأتي من جانبي بعد أن أقرأ العمل واقتنع به ، ويبلغ من إعجابي به حد المبادرة بترجمته .

✽ هذا ينقلنا إلى تساؤل ربما يراود أذهان الكثير من الكتاب والمبدعين العرب ، وهو ما الذي يتعين عليهم القيام به لكي تترجم أعمالهم إلى اللغات الأجنبية؟

— في اعتقادي أن هذا التساؤل ليست له إلا إجابة واحدة ،

في العالم العربي وخاصة في دوائر النقاد العرب. ومن ناحيتي فإنني لم أحب هذا العمل، وهو رأي شخصي بالطبع وذلك على الرغم من أنني مهتم بالنزعة الايروتيتيكية وبالكتابات التي تندرج في إطارها.

ويرجع هذا الرأي من جانبي في هذه الرواية إلى اعتقادي بأنها كلها تقريباً مأخوذة من مصادر غربية، منها هنري ميللر، ولكن بصفة خاصة من رواية «قصة أوه» وهي عمل شهير ومعروف في إطار الأدب الايروتيتيكي وروؤف مسعد نفسه لا ينكر تأثره العميق بهذه الرواية بشكل خاص، والتي تنتمي إلى الأدب الايروتيتيكي الرفيع.

وهذا يذكرني بأنه صدر مؤخراً عمل في الولايات المتحدة يضم مجموعة من الكتابات الايروتيتيكية القصصية العربية، وقد اخترت للنشر في إطار هذا الكتاب «سفينه حنان» لليل عليكي، وإن لم تكن عملاً ايروتيتيكياً تاماً وكذلك اخترت قصة لاليفة رفعت بعنوان «الاحلام» أو «التعبان».

وقد طلب مني ناشر أمريكي آخر هذا الطلب نفسه، أي اختيار أعمال ايروتيتيكية عربية لنشرها في كتاب في الولايات المتحدة، ولكن الحمضية العربية في هذا الميدان ليست كبيرة بسبب مجموعة الضوابط الكبيرة التي تحول دون كتابة هذا اللون من الأدب أصلاً، وإمكانية وقوع نشره تحت طائلة عقوبات قد تصل إلى حد السجن.

وخلاصة القول أن الكاتب أو الأديب العربي الذي يرغب في أن يفسح المجال أمام أعماله للترجمة إلى اللغات الأجنبية ليس أمامه إلا طريق واحد، هو أن يكتب أدباً يفرض نفسه وسط الاتجاهات العديدة والكتابات الكثيرة في العالم العربي، فلا مجال إلا للكتابات من الطراز الأول التي تشجع المترجمين على المجازفة بوقتهم وترجمتها.

✽ أشرت إلى قيامك بكتابة سلسلة من الأعمال باللغة الانجليزية موجهة للصغار فهل لك في إلقاء الضوء على هذه السلسلة ومدى أهميتها وما تعنيه بالنسبة لك؟

— بدأت فكرة هذه السلسلة في الواقع بمبادرة، صديق انجليزي متزوج من سيدة مصرية وكان يعمل ممثلاً لدار النشر البريطانية المعروفة لوتنجان، ولكنه ترك العمل في هذه الدار وأنشأ دار نشر متخصصة في المطبوعات الموجهة للصغار والناشئة. ولم أكن على معرفة به في البداية لكنه اقترح وخلال صديق مشترك أن أقوم بتأليف كتابين، في إطار تجربة أولى في هذا النوع من الاصدارات يمكن أن يكون لها ما بعدها.

والواقع أنني لم يكن قد سبق لي أن كتبت للأطفال، ولا أدعي أنني أقدم عليهم كثيراً، ولكنني طوال حياتي كنت اتوق إلى نشر عمل من تأليفي عن شخصية جحا، وهكذا بادرت إلى مقابلة هذا الناشر وأعربت له عن موافقتي على تأليف الكتابين شريطة أن يضم أحدهما حكايات من نواصر جحا وطرائفه واقترح علي أن يكون الكتاب الآخر في دائرة الأدب الشعبي، وأنا لست متخصصة في الأدب الشعبي ولكنني بالرجوع إلى عدد من المراجع والمصادر أمكنني إنجاز هذا الكتاب بدوره، وهكذا صدر الكتابان في القاهرة بلوحات لغنائين مصريين وبطباعة فاخرة، ولقيا رواجاً كبيراً.

ودفعني هذا إلى الانطلاق في هذا الميدان، فأنجزت ستة عشر كتاباً، ثم بالفعل إصدار اثني عشر كتاباً منها، وأمل أن يصدر الباقي تباعاً.

وقد شملت هذه الكتب الفولكلور والتاريخ ومنها «قصص الخلفاء» و«أبرز معارك الرسول» و«سيف بن ذي يزن» و«علاء الدين» وغيرها.

وقد لفت نظري بشكل خاص، أنه لدي ترجمة قصص من ألف ليلة وليلة إلى الانجليزية فإنها تبدو للصغار الذين يقرأون بهذه اللغة غير منطقية وقد حاولت تقديمها بصيغة مقبولة للعقلية الأجنبية والحديثة بشكل عام.

✽ هل خطر ببالك إمكانية تقديم كتاب يضم مجموعة من القصص الشعبية الخليجية؟

— لقد ركزت على القصص التي ترد على السنة الطير والحيوان بالاستناد إلى التراث العربي العريق، ومن بين الجمهور الذي أتوجه إليه بهذه الأعمال أيضاً الأطفال العرب الذين يدرسون في مدارس أجنبية، ولا يسمح مستوى معرفتهم باللغة العربية بالعودة إلى المراجع والمصادر الأصلية، وإن كانوا يريدون معرفة جوانب من تراثهم.

وبالنسبة للقصص الشعبية، فإنني أقمت عدة سنوات في المغرب ورايت أنه خدمة للثقافة المغربية يتعين علي إصدار كتاب في هذا الصدد يعكس أجواء المغرب، وبالفعل أنجزت كتاباً يحكي حكايات شعبية من المغرب، ولما كنت قد أقمت في مرحلة من حياتي في الخليج، فقد اهتمت بإصدار كتاب عن الحكايات الشعبية الخليجية ومازلت أتابع هذا الاهتمام حتى الآن.

وربما كانت قبية هذه الأعمال الموجهة للصغار والناشئة من القراء باللغة الانجليزية والتي اعتز بها كثيراً أنها تتوجه إلى الصغار من الأجانب، وفي الوقت نفسه من الطلاب العرب الصغار الذين يريدون الاطاحة بجوانب

تتأهى إلى صوتها وهي تقولها، فهبطت بناظري من نهديها إلى قدميها رفعت إحدى قدميها، فرأيت خرقة متسخة تلفها.
- جرحنتي زجاجة.

هكذا أوضحت وهي تتحي الخرقه جانباً لاتمكن من رؤية الجرح البليغ الفاسر في مشط قدمها، ابلفتها بأن عليها أن تترم الحنر بشائنه، وأنه ليس لدي ما أعالجه به، ولكن عليها الحصول على ملهؤر. ابتعدت عنها وبحثت في جيبي عن جني، قلت لها:

- أهبي إلى الصيدلية الواقعة بعد الميدان، وسيعطيك شيئاً للجرح!
- كانت زجاجة.

قالتها لي مجدداً وهي تأخذ الجنيه، ثم تذكرت إنني احتفظت لها ببعض الحلوى، وإذا عدت إلى غرفة المعيشة وأحضرتها، وضعتها في جيبيها من دون حماس لها، فقد عرفت حقيقتها أي الحلوى التي تعطيها محال البقالة القاهرية بدلا من الفكة، بعد أن أصبحت القروش بفعل التضخم يفوق ثمن معدنها قيمتها التبادلية. وقد عمد بعض أصحاب الملايين في القاهرة، ممن يظنونون بسياراتهم البيضاء من طراز مرسيدس إلى استخدام هذه النقود في قمصانهم الحريرية واحذيتهم الايطالية ذات الأطراف المدببة، بعد أن يقوموا بصهر هذه العملات القديمة وتقدم لك محال البقالة الفكة في صورة علب أعواد النقاأ أو الحلوى، ومنذ عرفت سها أصبحت أحصل على فكتي في صورة حلوى.
قلت لها مجدداً

- أحرصى على قدمك ينبغي أن نتعني حذاء!
رمقتني بنظرة تقول: سأنتحل حذاء عندما يهتم أحد مثلك بإعطائي هذا الحذاء.

تساءلت

- عندك حذاء قديم؟ حذاء أن تريده؟

قلت

- سيكون كبيراً بالنسبة لك.

قالت ضاحكة

- أحسن مما يكون صغيراً جداً.

تذكرت زوج الحذاء الكتاني الذي اهترأ عند الأصابع، لسوف يكون ضعف مقاسها، ولكن بمقدورها أن تسير به فيكفل لقدميها بعض الحماية. التفتت من قاع خزانة الثياب الموجودة في غرفة النوم، وقدمت لها، فعصته، ودست إصبعي إلى الثقب المقابل لأحد أصابع القدم، وكأنها توميء إلي أنها لن تطلني من وعدي بأن أعطيها ملا لا لشراء زوج جديد من الأحذية.
- شكراً.

قالتها ووضعت زوج الحذاء فوق نقاتي.

شديدة النزاء من أدب أمتهم وتاريخها وتراثها بشكل عام.

فتاة النفاية

نديس جونسون ديفز

ت - كامل يوسف حسين

رحت أرفع عيني من حين لآخر، عن الآلة الطابعة، وأحدق إلى أسفل عبر شبكة فروع الأشجار العالية، التي تستحل في وقت لاحق من الصيف سجادة حمراء قمرزية من زهور "لهب الغابة" على ارتفاع أقدام قلائل من البنايات العالية المنتصبة على امتداد ضفتي النيل انسدلت طبقة من الهواء الملوث في لون البسكويت قبة هائلة قامت مقام عازل لاشعة الشمس، وفي كل مرة، عندما لا يبدو لها أثر كنت أعود إلى الانكباب على عملي، ولكن ذهني لم يكن مركزاً تماماً عليه، كان ذلك هو الوقت من النهار، الضحى الذي تظهر فيه مع أخيها وعربتهما التي يجرها حماران، وإن كانا يغيبان يوماً، من دون أن يكون هذا اليوم بالضرورة هو الأحد أو الجمعة، ثم فجأة دوى صوت جرس الباب، قفزت وأقفا وهناك على بعد أربعة طوابق في الأسفل انتصبت العربية المخلفة، بحماريها المكسوين بالقرورح. كأننا قد اقتربا من نهاية جولتهما وامتلات العربية بالنفاية على وجه التقرريب، وتخلقت العربية كقط راحة تصافط على توازنها، وهي منغمسة في العراك فيما بينها، على حين راحت تدفغ بمخاليها في حذر شديد وسط النفاية ونجحت في بعض الأحيان في انتزاع ما تأكله، وكان بمقدوري رؤية أخيها وقد تدل مقلطة على كتفه، وأوشك أن يمس الأرض، وهو يشق طريقه من الغيلا الكبيرة المقابلة، تاركاً وراءه أثراً مقدداً من أوراق الخس وكرات من الصوف المتسخ المخلوط بالقطن.

وقفت بالباب، ومقلطها الذي امتلأ حتى منتصفه عند قدميها وقد تعرقت في المنديل المتسخ الذي ربطته حول رأسها قطعة نسج الباتيك التي ابتعتها ذات يوم في بالنكوك، وقدمتها إليها، ابستمت لي بفمها المزوم، ربما كانت في الثانية عشرة من عمرها وربما كانت أصغر من ذلك، ولكنها بالنعائير الغربية لم تعد طفلة، وطالبت عيناها النجلاوان، الجميلتان، بأن ينظر إليها على أنها امرأة، امرأة كانت بشكل من الأشكال قادرة على أن تظهر منفصلة عن الفذارة ذات الراشحة النفاذة، التي تعمل في جمعها. كانت طويلة القامة، ناعلة، ولها طريقتها في المشي التي تبرز حلمتي ثدييها، اللذين ترعما مؤخرًا ونهدا، دافعين في عناه جليابها الملوذ، وتحت الجلاب كانت عارية كما ولدتها أمها، ذلك أنها انحنت ذات مرة، والتقطت قشرتي بيض سقطت من حافة مقلطها وعلقت بذهني صورة وركيها ورففيها بلونها البني الفاتح.

شوف رجلي!

—هل تمرين غدا.

—إن شاء الله.

قالتها ، فاجتذبتني الابتسامة التي منحنتني إياها بعيني إلى محجري عينيها.

— إن شاء الله .

قلتها وأوصدت الباب وراءها.

وقفت في الشرفة وبحثت أرقبها وهي تفرغ نفائسي ونفائة جبراتي في غربتها، وبينما العربية تمضي مبتعدة في الشارع، وتتعطف منطلقة إلى الميدان، وإذا وجدت القطر نفسها في أرض غريبة عليها ، فقد قفزت من العربية، عدت إلى الآلة الطابعة، وحاولت الاستمرار في التقرير الذي كان لدي موعد نهاي لتسليمه، بدلا من ذلك راجعت الجملة الأخيرة، ثم تراجعت غائضا في مقعدي، وأشعلت سيجارة ، وحدثت نفسي بأنني ذات يوم يتعين علي أن أعد موضوعا صحفيا عن جامعي القمامة في القاهرة ومئات العربات التي تجرها الحمير التي تنقلها وتلقي بها على امتداد الحي العشوائي الواقع عند أطراف المدينة، وكانت الحكومة على امتداد سنوات تفكر في إدخال العمل بنظام شاحنات جمع النفايات الحديثة، والتخلص من النفايات على نحو ما حدث في كل العواصم الأخرى التي تحترم نفسها، ولكن الميزانيات لم تسمح بذلك قط، فكيف يمكن أن تتنافس قبيلة من الرجال والأطفال الذين يجمعون نفايات المدينة في مقابل بقشيش يشكل الحد الأدنى من سائلتي البيووت؟ إنهم ينطلقون بعرباتهم التي تجرها الحمير قادمين من تلال المقطم وأكواهم المتناثرة حول أكوام النفايات. ولو أنك كنت تمضي إلى المطار وطلبت من التاكسي أن يبعني عن طريق شارع صلاح سالم مروراً بالقلعة ومسجد محمد علي لأمكنت أن تشاهد الحمير الضئيلة المقلدة بالعلم، وهي تكدح صاعدة المنحدر، قبل أن تتعطف ماضية إلى تلال المقطم. وهناك يقوم العاملون في التعامل مع النفايات بتصنيف قمامة القاهرة ، ويقدمون جانبا منها كغذاء للخننازير التي يربونها. وقد قيل إنهم جميعا من الاقباط ، ذلك أنه ما من مسلم يدنو من الخننازير. حية كانت أو ميتة. كما قيل كذلك إن من شأن من لا يعرف الظروف التي تمر بها فيها الخننازير وما يتم تقديمه طعاما لها وحده أن يفكر في تناول لحم الخنزير في القاهرة، وقد أثاروا تعاطف الجالية الأجنبية معهم، ومؤخرا نشر مقال في صحيفة صادرة بالانجليزية في القاهرة عن زوجة السفير التي تقوم بزيارتهم . وأن هناك من تعالئ الأم تيريزا والتي كرست حياتها لهم. وقد قيل إنهم يحصلون على عائد أكثر من جيد من الاحتكار الغريب الذي يمارسونه للتعامل مع القمامة. وربما كان هنالك تحقيق صحفي مثير يمكن إجراؤه هناك ، وربما سأنطلق بالسيارة ذات يوم إلى تلال المقطم وألقي نظرة بنفسي.

وربما بمقدوري أن أرتب لزيارة سها وعاطتها هناك.

هل يمكن لرجل صحفي مثقل بالعمل يوصف فيما يمكن أن يدرج ضمن لطف التعبير عن الحقائق المريرة بأنه في أواسط العمر، أن يقع في هوى فتاة في الثانية عشرة من عمرها تعمل بجمع النفايات، أي يمكن لك حقا أن تصف هذا بأنه حب ؟ من شأن الكثرين أن يبادروا إلى وصف هذه العاطفة بأنها أمر غير طبيعي، انحراف ، ولكن الصواب سيجافيه، وعلى الرغم من ذلك فإن هذه العاطفة لا ينبغي أن تسمى بأنها حب ، لأنها عاطفة أكثر إثارة للقلق والازعاج من هذا، عاطفة لم يعرف لها اسم بعد، ربما كان أناس يعينهم هم الذين يتعرضون لهذا النوع الخاص من الحب الشهوة. ولربما يقدر لرجل أن يحيا طوال سنوات عمره مع امرأة ، وقد تكون له علاقة عاطفية إثر الأخرى، ومع ذلك فإنه لا يعرف قط هذا الألم اليأس الذي يربط القلب بما هو أسفل الخاصة.

وبالنسبة لأولئك الذين يتعرضون لهذه اللعنة كم مرة تحل بهم على امتداد أعمارهم؟ لقد حلت بالنسبة لي، ثلاث مرات من قبل، إحداهما مع زوجة رئيس أبي في العمل عندما كنت في الرابعة عشرة من عمري، وكانت تشرع في طريقها إلى سن لباس، ثم في عهد أقرب مع فلاحه قهرصية تركية اعتادت أن تصنع الجبن الطوم ولها زوج يعمل بالرعي أمضى وقتا في السجن لاعتدائه بخنجر على شخص أبدي استطاعا لها، ثم هناك تلك المرأة التي جلست قبالي مع أنبها المراق في عربة قطار الأنفاق بين ميدان راسل وجرين بارك، ثم وقفت على رصيف المحطة، واستقرت عيناها عليها من دون مخاطرة حتى اختفى القطار في طريقه إلى متحف هايد بارك، والآن ها هي ذي سها، الطفلة ذات الحلمتين المرعشتين، والفخذين الناعلين، والمقطف المله بالنفايات والمذل حول رقبته والتي تفرع الجرس يوميا.

هذه العاطفة التي لا اسم لها ، تغدو وتضيق شحما، اعتمادا على غذاء تنفرد به هو أحلام البقطة ، وحيث أن هناك قبولا غير محترف به عميقا ، عميقا ، عميقا للحقيقة القائلة بأنه حيث توجد هذه العاطفة فلا مجال للوصول إلى التحقق فإن أحلام البقطة هذه تؤخذ إلى تخوم عدم التصديق وإلى ما وراء الحدود التخوم. وهكذا فإنني منذ وقعت عيناها على سها استحضرت في ذهني أي عدد يمكنك تصوره من المواقف الممكنة والمستحيلة بينما قيامها بأخذ حمام سريع قبل أن تدلف معي إلى الفراش، بينما ينتظر أخوها في أسفل البناية ويتساءل عن الشقة التي اخفتت فيها. مربها بشكل من الأشكال من جولاتها وشق طريقها عائدة إلى شقتي لساعة، لليلة، للأسبوع، بل أنني تصورت نفسي وأنا اصطحبها في تاكسي إلى المطار، بالرحلة الأسبوعية على طران الخطوط الفرنسية إلى نيس، حيث تردتي سلايس من بوتيك الريفييرا وأمضي معها في جولة

بدلا من السلكين اللذين كانا يحزان في لحم حماري سها الهزليين.

ثم أقبل الرجل الذي قال إنه والد سها مجددا، ولم يحاول تخفيف وقع اللطمة، وإنما قال مباشرة إن سها قد ماتت، وإن قدمها قد ازدادت ورما وإن الفرغرية، أصابتها وماتت، وهو الآن يريد تقودا لجنازتها، ففتحت جنهين وأصدت الباب وراءه.. وأمضيت بقية الصباح أحرق أمامي في فروع شجرة دلهيب الغاب، وأتسامل عام إذا كان جامعو النفسانيات يستخدمون توابيت في جنازاتهم.

لا بد أن شهرين قد انقضيا فقد كان ذلك في سمث الصيف، وانخفض سعر المانجو التيمورية الى أدنى مستوى سيصل إليه وكنت أجتاز ميدان المساحة، متحلا بحمل كيسين يضمنان مواد البطالة. وأشارت الصبيحات وسحابة الغبار الممتدة أمامي الى أن مباراة كرة قدم تقام في الطريق الذي يفضل رقعتين من الفجيل الخشن وأحواض الزهور المتناثرة. وبينما كنت أثب بلا طائل الى أحد الجانبين لألتصق الكرة التي كنت على يقين من أنها قد وجهت الي، رايت سها جالسة فيما وراء أحد كوسي الملابس اللذين يشيران الى موقع المرمى. بدت سها شامخة كأنها كليوباترا في سفينتها، وقد اقتعدت العربية التي يجرها الحماران واستقرت قدمها على العجلة الأمامية القريبة من السائق كانت عاكفة على تدخين سيجارة وقد توج الدخان في الهواء الساكن مشكلا ما يشبه ريشة مادية ضاربة الى الزرقة تلعو المنديل الأحمر الذي تلف به رأسها. وعلى الرغم من أن نظرتها المحددة كانت موجهة نحوي إلا أنها لم تظهر ما يدل على أنها قد راتني، بدأ قلبي في الخفقان متحلا، وأحسست بأن الكيسين يقطعان راحتني، اعتدلت بكففي وحاولت السير بخطى مسرعة كأنما لم أدر بوجودها، ولكنني عندما بلغت المنعطف الذي يفضي الى الشارع الذي أقيم به، أحسست بالقوة تتسرب من ساقي بدا الأمر كأن كتلة كبيرة من شعر قطة قد استقرت في صدري، ووجدت فجأة صعوبة في التنفس، ساورني للحظة شعور بأن تلك هي الكيفية التي تكون عليها مشاعر الرء عندما يوشك على الإصابة بنوبة قلبية، توقفت ووضعت الكيسين على الأرض تطلعت ورائي نحوها، ورايتها تنظر باتجاهي، كان قوامها السمهوري يبدو في خلفية من السماء التي أخذت تنتشع بالظلمة، وقد استقرت يدها التي تحمل السيجارة على خدها. التفتت الكيسين، ومضيت قدما عدة خطوات. عندما تطلعت الى الراء مجددا، كانت قد حببتها البناية الجديدة التي مضت أدوارها تزداد ارتفاعا في ركن الميدان وبحزن عميق وحينئذ كان جد ماكوفيا لدي عرفت أنني لن أراها بعد الآن أبدا.



على امتداد برومونا الانجليزي. ولم تكف هناك نهاية لأحلام البقطة، ولكن كان حال الكوابيس النهارية التي تندور حول الغيرة. ألم يكن هناك آخرون أيقظت في قلوبهم في غمار قيامها بجولاتها الانفعال نفسه وألم يبق بعضهم ممن كانوا أكثر جرة مني بنيل هيات تستعصي على التفكير منها؟

إنقضى يومان من دون أن يقبل أحد يجمع النفاية، كانت درجة الحرارة قد ارتفعت فجأة، وبدأ كومة النفاية في المطيح في التضخم، ثم في يوم شاق دوى جرس الباب، وعندما تطلعت الى أسفل نحو الشارع الفيت العربية والحمارين هناك، وجدت أمامها كذلك يقذف بالحجارة القطط التي تلتقط طعامها من النفاية. ولكنني الفيت لدى الباب شخصا لم أره من قبل رجلا ضئيل الجسم. إحدى عينيه جاحظة وعلى الرغم من أنه بدا أصغر من أن ينطبق عليه ما قاله إلا أنه أبلغني بأنه والد سها، وبأنها مريضة في البيت، وأنها قد عرضت على الطبيب الذي قال إنها بحاجة الى جراحة لقدمها ولكنه يريد خمسة جنيهات للقيام بذلك. وقد قال هذا كله كأنه يحفظه عن ظهر قلب.

- أسف لما سمعته عن حال ابنتك.

قلتها ودست يدي في جيبتي، ونفخت جنيها.

- والباقى؟

قالها مدقا في الورقة النقدية بعينه السليمة، أضاف

- من أين سأتي بالباقى؟

فكرت بسرعة ثم أخذت الجنيه من يده، ومضيت الى غرفة النوم بحثت في جيب سترتي وعدت بالورقة ذات الخمسة جنيهات، وأعطيتها إياها فبدأ مندهشا أكثر ما لاح مبتنا.

قال :

- ربنا يطول عمر!

- ربنا يشفي بنتك!

للتها وأحضرت له قمامتي من المطبخ ثم عدت الى ألتى الطابعة كنت قد بحثت بتقريرتي عن الزراعة المصرية، وأحاول كتابة فقرة أخيرة في أحدث موضوعاتي الصحفية التي حان موعد تسليمها بالفل، وتدور حول الاطوار السياسي للحركة الاصولية.

إنقضى أسبوع وحلت محل العربية التي يعمل عليها سها وأخوها عربية يعمل عليها صبيان خشنا المظهر والقول، لاح أنهم تورام. سألتهما عن سها، ولكنهما قالا إنها لم يسمعا بها قط، ذكرت لهما أنها فتاة صغيرة جرحت قدمها، فقالا إنها لا يعلمان عنها شيئا كذلك. أخذ أحدهما مني خمسين قرشا وأقبل في الساعة الحادية عشرة من قبل ظهر كل يوم بانتظام الساعة، كان حمارهما أكبر حجما وأفضل تغذية ولهما سيران جلدیان

غوتة والغزليات الرومانية

ترجمة: سركون بولص* - وستيفان فايدنر**



يبدو أنه سبق له أن أقام علاقات عميقة وجديدة مع بعض الفتيات. وكان قد أوشك على الزواج مرة واحدة على الأقل، حين خطب ليلي شونيمان، وهي ابنة صاحب بنك في فرانكفورت، مدينة ميلاد غوتة. أحبها غوتة كثيرا وكانت هي ملائمة له من حيث وضعها الاجتماعي، لكنه كان يخاف من الحياة البرجوازية ومن مضاعفاتها التي من المحتمل أن تنتج عن مثل هذا الزواج.

وخوفا من ذلك انتهر دعوة بعض الأصدقاء له للسفر معهم إلى سويسرا. وفي سويسرا كان له أن يتسلق جبال الألب حيث بلغ مضيق سنكت غوتهارد وتطلع من فوقه إلى الطريق المؤدية إلى إيطاليا تشوقا إلى هذه البلاد التي كان قد حلم بالسفر إليها منذ طفولته على أنه رجع إلى ألمانيا ليبدأ خدمته في فايمار، ربما لأنه لم يكن يخشى الحياة البرجوازية فحسب وإنما أيضا الحياة البوهيمية الفوضوية التي كان يفضلها الشعراء الشبان المنضوون تحت لواء حركة «العاصفة والجموح» الأدبية التي كان غوتة أحد زعمائها.

التقى غوتة بشارلوتة فون شتاين زوجة أحد نبلاء فايمار بعد وصوله إلى هناك سنة ١٧٧٥ فأصبحت صديقته وأمدت صداقتها

تحت قصائد الغزليات الرومانية مكانا معيذا بين مؤلفات غوتة. وقد نظمها في السنتين ١٧٨٨ و ١٧٨٩ بعد رجوعه من إيطاليا وهو في التاسعة والثلاثين من عمره. كانت إقامته في إيطاليا إحدى أهم فترات حياته الطويلة وذلك لأنها كانت تمثل ولادة ثانية بالنسبة له إنسانا وشاعرا. وكان قد نال الشهرة فجأة، سنة ١٧٧٤، بروايته «آلام فرتره». لكن بعد هذا النجاح الأدبي المبكر بدأت أكبر أزمة في حياته، عندما احتل منصبا في خدمة دوق فايمار، وهي دوقية صغيرة في شرق ألمانيا. وكان غوتة بحاجة إلى مدة طويلة للتعود على كونه موظفا عاديا. في هذه الفترة شرع بكتابة عدد من المؤلفات المشهورة مثل «فاوست» و«فيلهم مايستر» و«توركانو تاسو» إلا أن قواه الشعرية لم تكن كافية لإكمال أي من هذه المشاريع الأدبية الطموحة. وكان يبدو له كأن «عبقره» هجره ويحس بالعقم. وكان هذا العقم يسيطر حتى على حياته الشخصية وخاصة في علاقاته مع النساء.

عندما وصل غوتة إلى فايمار في السنة ١٧٧٥ كان مازال أعزب،

* شاعر من العراق.

** شاعر من ألمانيا.

مصابة بأحد الأمراض الجنسية. وربما وعدها بالزواج حتى توافق على إقامة علاقة معه رغم أنه كان يدري أن إقامته قد أوشكت على النهاية. استلم غوته في آذار سنة ١٧٨٨ رسالة كتبها له دوق فايمار يطالبه فيها بالعودة إلى ألمانيا، فاستجاب غوته للطلب ورحل عن روما في نيسان التالي، بيد أن هذا الرحيل كان صعباً بالنسبة إليه ولم يكن يشاق إلى وطنه كثيراً قرر غوته بعد رجوعه إلى فايمار أن يغير حياته حسب ما تعلمه في روما، وسهل له الوضع في فايمار تحقيق هذا القرار، إذ إن أصدقاء كثيرين له كانوا قد هجروها، وكان البعض ممن بقوا هناك يستغفرون سلوكه الجديد وخاصة شارلوتة فون شتاين التي كانت مازالت غاضبة من هجرة غوته المفاجئة قبل سنتين. وازداد غضبها من غوته عندما بدأ علاقة مع امرأة متواضعة الظروف الاجتماعية وقليلة الثقافة اسمها كريستيانا فوابريوس وكان معها ثلاثة وعشرين عاماً عندما التقى بها غوته في تموز سنة ١٧٨٨.

واما الغزليات الرومانسية فقد شرع غوته بكتابتها بعد لقائه بكريستيانا وكانت هي التي أوحى إليه بهذه القصائد وليس فافستينه أو إرياء روما الجنوبية. ومع أن الغزليات الرومانسية ألقت في فايمار وليس في روما، فإنها تستحق صفتها «الرومانية» إذ أنها مكتوبة على نمط الغزليات اللاتينية الكلاسيكية (انظر الملاحظة المتعلّقة بالقصيدة الخامسة). اكمل غوته الغزليات في سنة ١٧٩٠ وهي تشتمل على ٢٢ قصيدة، لكنها لم تنشر إلا في سنة ١٧٩٥ في مجلة أدبية كان صاحبها شيلر ومرد هذا التأخير في النشر يمكن في اللامحات المضمرة إلى مواضيع كانت تعتبر إباحية في وقتها. فكان على غوته أن يحذف بعض القصائد ومن بينها القصيدة السادسة عشرة التي لم ترد في طبعة ١٧٩٥. واما كريستيانا ففانجت ولما لغوته في ١٧٨٩، فبقى معها حتى توفيت عام ١٨١٦، لكنه لم يتزوج منها إلا في سنة ١٨٠٦.

غوته غزليات رومانية

Johann Wolfgang Goethe: Römische Elegien

القصيدة الأولى

خبريني، أيها الحجارة ! كلميني أيها القصور الشاهقة
يا شوارع قولي كلمة ألن تحرك ساكناً، أنت يا عبقري؟
الأشياء كلها تزخر روحاً داخل أسوارك المقدسة يا
روما الأبدية

غير أن كل شيء إزائي مازال غارقاً في الصمت.

أه من يوسوس لي، وفي أية نافذة يقيم ناظري

على ابنة آدم العزيزة التي سترحقي ونحيني؟

وأنا الجاهل بالطرق التي علي أن أقطعها دائماً وأبداً

وأبداً

وأعود عليها أدرجي مناحها لها قربان وقتي الثمين.

حتى هجرة غوته إلى إيطاليا، كانت شارلوتة تكبر غوته بسبع سنين وتمثل بالنسبة له دور الأخت والألم والحبوبة في شخص واحد، لكنها لم تكن ترغب في علاقة جنسية معه رغم محاولاته إغواءها وإعجابها هي به. حاول غوته أن يكتبها بهذا الحب العذري كما حاول التعود على منصبه الممل والتصرف وفقاً للتقاليد الاجتماعية المتبعة في أوساط نبلاء فايمار. لكن بعد عشر سنوات شعر بأنه كان في حاجة إلى تغيير كامل في نظام حياته، وبدأ يحلم من جديد بالسفر إلى إيطاليا. وخوفاً من أن تثنيه شارلوتة وأصدقائه الآخرون عن عزمه فكتبوا مشروعه لم يحدث به أحداً، وكان يقوم خفية بالأعداد لهذا السفر، حتى أنه حين انطلق من فايمار لم يكن أحد يعرف أين يتجه غوته ومتى يعود.

كانت روما وجهة غوته الرئيسية ووصل إليها في ٢٩ من تشرين الأول سنة ١٧٨٦، بعد رحلة امتدت سبعة أسابيع زار أثناءها البندقية حيث رأى البحر للمرة الأولى في حياته، ومنداً أخرى واقعة في الطريق إلى روما.

امتدت إقامته في روما حتى ربيع ١٧٨٨ ولم يتركها إلا مرة لإيارة نابولي وجزيرة صقلية وكان نشاطه الرئيسي في الأسابيع الأولى بعد وصوله الإطلاع على آثار روما القديمة، ولم يهتم بحياة الرومان المعاصرين على الإطلاق. وحتى نفهم تصرف غوته في إيطاليا ونظوره الشخصي أثناء إقامته هناك من الضروري أن نعرف ما الذي كان يامل به ويتوقعه في هذه البلاد. كان يامل غوته أن يعيش في روما على نوع من الوحدة بين الحياة والفن. كما كان يحلم بأن يتاح له القبض على صورته الشامل للجمال المثالي في إنتاجه الشعري. لكن ما وجده غوته لم ينطبق على ما كان يحلم به، وأدرك أن القبض المباشر على الجمال غير ممكن، رغم كل ما كانت تدعيه النظريات الفنية والأدبية المعاصرة له. على أن غوته لم يكن يشعر بخيبة الأمل بل فهم أن أمه كان وهما كمثل توقعاته وإن عليه أن يفرق بين الحياة والفن، وأن يدرس الفن كفن والحياة كحياة. ويبدو أنه أصبح أكثر واقعية في هذه الفترة ونلاحظ هذا خاصة عندما نولي انتباهنا إلى التغيير الذي طرأ على علاقاته مع النساء.

عاش غوته في روما ضمن جالية ألمانية صغيرة كان معظم أعضائها فنانيين يمارسون حياة بوهيمية حرة خارج القوانين الاجتماعية العادية، وكان سلاطه من غوته أن يلتقي مثلاً بإحدى النساء اللواتي يعملن موديلات لبدى الرسامين لكنه كان يخاف من الأمراض الجنسية بشكل غير عادي (وتدل على هذا الخوف القصيدة السادسة عشرة من غزلياته الرومانية). ولذا لم يقيم أية علاقة مع أمثال هؤلاء الفتيات البسيطات. لكن في ربيع سنة ١٧٨٨ عندما أوشكت إقامته في روما على الانتهاء، أتتحت له الفرصة لأدراك ما حرم نفسه منه طوال حياته السالفة: التقى بأرملة شابة كان اسمها فافستينه. إذا صدقنا ما يقوله غوته في القصيدة الثامنة عشرة.

كانت فافستينه ابنة صاحب فندق ومن غير المحتمل أن تكون

الماضي والحاضر يخاطباني بصوت أعلى نبرة أكثر إثارة. أتصفح آثار القدامى متبعاً إرشادهم بيد مثابرة كل يوم لكياً تؤنسني خفاياها، يوماً بعد آخر، من جديد. غير أن «أمور» عبر الليالي، يشغل بالي بأشياء أخرى إذ، كلما قل درسي، ازداد هوي، ألن أنعلم وأنا أرى هذين النهدين الجميلين يتشكلان أمامي ويدي تمسدان كفليها؟

الآن وحسب أفهم المرمر حقاً، متأملاً مقارناً - أرى بعين مساسة أمس بيد رائية

فإذا ما سرت مني حبيبتي عدة ساعات نهائية أعطيني عوضاً عنها أثناء الليل ساعات أخرى. لا كنتفي بالقبلات وحدها بل تتبادل الأحاديث الشيقة أيضاً وحين تغرق في نومها أبقى ساهراً مستغرقاً

في خيالاتي وغالباً ما قرضت أشعاري وأنا بين أحضانها

ناقرا على ظهرها بأصابع خفيفة وصرقت تغاعيل بيننا هي في إغفاءتها اللذيذة تتنفس وتنشق أنفاسها أعماق صدي كالجمر. و«أمور» يوقد الصباح ثانية، في ذكرى تلك العهود التي قدم فيها لشعراته المختارين الثلاثة^(٢)، هذه الخدمة بالذات^(٣).

القصيد العاشرة

الاسكندر، قيصر، هنري وفريدريك الأكبر، هؤلاء الأماجد

لوجدت عليهم بهذا السرير الليلة واحدة لأعطوني نصف مجدهم عن اختيار. لكن هؤلاء المساكين أسرى في قبضة الجحيم. ابتهج، إذن، أبا الراع في كنف الحب الدافئ قبل أن يبلل «ليته»^(٤) المربع بياته قدميك اللانفتين بالقرار.

القصيد السادسة عشرة

أيا البيثون^(٥) وأنت أيا التين اللرنائي،^(٦) إنكما ثعبانان خطيران تتندبها أجواق الشعراء ويذكرهما العالم بارتياح منذ آلاف السنين.

وما زلت، كما يفعل أي سيد ذو مقام جاء سائحا اتلى القصور والكنائس وأجبل طرفي في الآثار والأعمدة. غير أن كل هذا سيستهي قريباً، ولن يبقى إلا معبد وحيد-

معبد «أمور»^(٧) الذي يستقبل المرید.

عالم أنت يا روما، لكن لولا الحب

لما كان العالم عالماً، وما كانت روما هي روما.

القصيد الثانية (الصيغة الأولى)

اسألوا من شتمت، أنا في أمان منكم الآن يا سيدات البلاط الجميلات وسادة المجتمع الأفاضل! «إذن هل عاش فيرتر حقاً؟ هل حدث كل شيء هكذا؟ أية بلدة يحق لها أن تعتز بأن لوتة^(٨) تنتمي إليها؟» أواه كم لعنت تلك الصفحات الطائشة التي جعلت آلام شبابي ملكاً مشاعاً للجميع! لو أن فيرتر كان أخي وقتلته لما طاردني طيفه المنتقم الحزين كما يفعل الآن. هكذا كان أن أغنية «المبروغ» طاردت المسافر الانجليزي

من باريس الى ليفورنو أولاً، ثم من ليفورنو الى روما وجنوباً بعد ذلك الى نابولي

ولو أنه أبحر الى مادراس، فالغفوة حتى هناك،

و«المبروغ» حتى هنالك،

كانت ستمحيه في الميناء، كنت محظوظاً في هروبي! فـ«هي» لم تسمع بفيرتر ولا لوتة، ولا تكاد تعرف حتى اسم الرجل الذي يعاشرها الآن.

إنها ترى في غريباً حراً معاق يعيش في أحد البيوت الخشبية بين الجبال والثلج. إنها تنقسم للهبب الذي أشعلته في صدره فرحة بأنه يسخر بهالة أكثر من رجال روما فأثارتها الآن عامرة بالأطياب

ولا تنقصها الأرياء أو عربة تقلها الى الأويرا.

الأم والأخت كلاهما تحتيتان بضيفهما

هذا البربري الذي تملك صدرا وجسدا من روما.

القصيد الخامسة

تغمري المسرة الآن وتلهمني هذه الأرض التليدة

قنمة إله لا يزال يخلق فوق الأرض
سريع ومشغل كلكم تعرفونه وتعجبون به!
هو ميركور^(١٧)، ساعي جوبيتر الإله الشافي.
ولئن تهدمت معابد أبي الآلهة، فلم تكد تشير الأعمدة
إلى مكان البهائم القديمة الذي شيد لإجلاله
سيعقى معبد ابنه إلى الأبد
يزوره المستغيث طلبا للشفاء والشكور الذي ناله.
لكنني لا أطلب إلا شيئا واحدا في الحفاء
وأرسل إليك ياربات الجمال الثلاث بهذه الصلاة الحارة
من أعماق صدري:
أحبن دائما جُنتيتي الصغيرة الظريفة هذه
وأبعدن عني، إذا مد لي أمور يده، كل شر.
آه، وامتنحي اللذة دائما بدون خوف وهموم أو خطر
يداهمني
ما أن أودع عند هذا الخيبت تقني.

القصيد الثامنة عشرة

هناك شيء واحد يزعجني أكثر من أي شيء آخر
وثان يبدو لي قطيعا يغضبني حتى تقف كل ليفة في
لمجرد التفكير فيه. أريد أن أعترف به لكم، يا أصدقاء:
الرقود في السرير ليلا لوحدي هو ما يزعجني.
لكن الأفظع هو مخافة الثعابين الكامنة
تحت ورد المذلات في الطريق إلى الحب
والهموم إذا اقتربت من رأسك المائل هامسة
في أجمل اللحظات عند الاستسلام للمسرة.
لهذا تسعدني فاوستينية كثيرا، إنها تشاركني سريريها
بغبطة
وهي وفيه لا تخل بعهداها.
الشباب التزق يشتهي العواق واجدا فيها الظرافة
لكنني أفضل التمتع مرتاحا بملكي الموثوق به، الطويل
الأمم.
يا للمباهج! تتبادل قبيلات آمنة وتنساق الأنفاس
والحياة، تسكبها وتسلها من بعضها البعض.
هكذا تستمتع بالليالي الطويلة
ونصغي، صدرا لصدري، إلى العاصفة والمطر.
وهكذا يظهر لنا الصباح أجديدا وتأتي الساعات
بأزهار جديدة لتزين لنا النهار كأنه حفلة.

لكن أيدي الآلهة النشيطة قضت عليكما،
ولن تجربا بعد بأنفاسكما النارية
القطعان والروج والغابات والبؤور الذهبية.
إذن أي إله معاد آخر قد بعث إلينا في غضبه
بمواليد هائلة جديدة استسلتها الوحول المسمومة
فلذا بالشعاب ينسل إلى كل الأمكنة، ويربض بدهاء في أكثر
الجنان فتنة
ليوقع بذلك الذي يستسلم لسلطان اللذة في شراره؟
سلاما لك أيها التين الهيسيري،^(١٨) لقد أثبتت شجاعتك
ودافعت بجسارة عن التفاحات الذهبية
لكن صاحبك «هذا» لا يدافع عن أي شيء، وحيث يوجد هو
فما من حديقة جذرية بالدفاع عنها، ولا ثمرة.
إنه يتلوى خفية في الشجيرة، يندس الشبايع
مزيدا، يحيل أنداء «أمور» المتعشة إلى مسموم.
آه كم كنت سعيدا يا لوكريتيوس^(١٩)، أنت الذي استطعت
أن تكف عن العشق، وأن تتق بكل الأجساد.
وكنت سعيدا يا بروبيريوس: جلب لك عبدك البغايا
من تل أفنتينوس، من الغابة التريائية^(٢٠)
وحين فاجأتك خليلتك سبتيا^(٢١) غارقا في أحضانين
وصمتك بالخيانة، لكنت كنت سلبيا معاق.
والآن من من ينيكم لن يتفادى أن يخل بعهود الزواج
المملة
فلذا لم يمسهك العشق أمسك به الخوف من العواقب.
وحتى هناك في الزواج، من يدري؟ في كل ملذة جرة.
والمرء أبدا مطمئن إذ يستقر رأسه في حجر المرأة.
سرير الزوجية ما عاد آمنا، والحيانة الزوجية ليست آمنة
بدورها:
القرين، القرينة الصديق، كلهم يعدون بعضهم البعض.
آه لذلك العصر الذهبي حينما هبط جوبيتر^(٢٢) من
الأوليمب^(٢٣).
وهذه إلى سيميلي تارة، وطورا إلى كاليبسو^(٢٤)
وهو بالذات، من كان يعني بأن تظل عتبة المعبد المقدس
طاهرة إذ أنه كثيرا ما دخل إليه عاشقا متسلطا.
بأي غضب كانت تهدر «جنونه»^(٢٥) لو أن زوجها صوب
إليها
هذه الأسلحة المسمومة
لكننا لسنا مهجورين تماما، نحن الوثنيين القدامى

لا تضنوا عليّ. يا أهل روما بهذه البركة،
ولييسع الله على الآخرين بالأول والأخر من خبرات الدنيا.

القعيدة العشرون

حسن إن تحلي الرجل بخلق قوي، وأن يعلو رأسه تاج
الشكيدة

آه ولكن الأفضل من هذا وذاك ما يليق به أن يكون حافظا
للأسرار

أيها الكتبان يا فاتح العواصم! يا أمير الشعوب!
أنت، يا إلهتي العزيزة، يا من هديتني طوال حياتي
وقدنتي في أمن الطرقات أي قدر قرري!
إذ فتحت ربة الإلهام لاهية وآمورة ذلك المكار، شفتي
المغلقتين؟

آه كم يصعب إخفاء عيوب الملوك.
فلا التاج ولا القبة الفرجية^(١٨) بإمكانها أن تغطي
الأذنين الطوليتين ليداس^(١٩)، ما إن يكشفهما الحاد

الأقرب إليه فيخاف، ويضيق صدره بالسر
ويود أنذاك لو أنه دفنه في الأرض وتخلص منه
لكن الأرض لا تحفظ مثل هذه الأسرار
والقصب النامي يدوي ويهيمس في الريح:
ميداس، إن للملك ميداس أذنين طويلتين
كم يصعب عليّ الآن أن أحفظ سري الجميل
ألا ليتني لم يفلت، والقلب مترع، من لساني
لا يجوز أن أسر به إلى أية مبدئية: ربا ستلومني
ولا لي أي صديق: ربا سيكون خطرا عليّ.

وأنما بالغر، أو مستوحذ لكي أبوب للغابة بافتاني
أو للصخرة التي سوف تردد ما أقول
فأليح إليك يا بحوري إليك يا فتاعيلي
بالفرح الذي تمنحني إياه نهارا، وكيف تسعدني في الليالي.
هي المشتهاة، يبحث عنها الكثيرون، لكنها تنجب الوقوع
في الأحاييل

التي نصبها لها الجسور بجسارتها، والمكار في الخفاء
ذكية رقيقة تسلل ولا تجهل الطرقات
حيث يستقبلها الحبيب، مصغيا بشغف.
ها هي تقبل، فانتظر أيها القمر، حتى لا يراها الجار
وأنت أيها الريح، أهذري في الأوراق حتى لا يسمع أحد
خطاها

ولتلمي وتزهر أيها الأغاني الحبية
وتحامي في نسمة خفيفة من هواء عاشق ورهيف
ثم يوحى أخيرا لأهل روما مثل هذا القصب الثرائر
بالسر الجميل المتبادل بين حبيين سعيدين.

الهوامش:

- ١ - أمور (Amor) اسم لاتيني لـ إيروس (Eros) اليوناني وكان في خيال
الفنماء إلى الحب، تصوره صبيا عربيا له جناحان صغيران ويحمل قوسا
وكانت سهام إذا أصابت قلب إنسان فهو يعشق. ويظهر أمور في هذه القصائد
كأن المرشد والرفيق للشاعر. وقد اخترنا أن نبقى على كلمة «أمور» كما هي ذلك
أنها، إذا قرئت بصورة معكوسة، فهي «روما» يوجد نفس الجنس للآراب أيضا
في النص اللاتيني. ويبدو كأن «أمور» و«روما» كانتا مترادفتين في ذهن غوته.
- ٢ - لو تـ: حبيبة فيرتر وهو بطل الرواية المشهورة «آلام فيرتر» التي ألفها غوته
في سنة ١٧٧٤
- ٣ - القصداء المختارون الثلاثة: المقصود بهم الشعراء اللاتينيون كاتولوس
(Catullus)، تيبولوس (Tibullus) وبروبرتيوس (Propertius). كانوا الكبر
شعراء الحب في روما باستثناء أوفيد (Ovid) وعاشوا في القرن الأول قبل الميلاد.
كتب غوته «غزليات رومانية» مستوحيا هؤلاء وخاصة بروبرتيوس. وسيمجد
القارئ بالطبع على الأدب اللاتيني مقتبسات كثيرة من هذه الأدب وعدة إشارات
إليها في «غزليات رومانية».
- ٤ - كان يروي أسور إلى هؤلاء الشعراء بصفاء الحب وكان هذا الإيعاء خدمة
لهم.
- ٥ - ليثـ: نهر يمر عالم الموت حسب ما تقوله الأساطير اليونانية.
- ٦ - البيطون: تين هائل في الأساطير اليونانية قتل الإله أبولو، وهو إله الفنون
والطرق.
- ٧ - التين الرئائي: قتل البيطون الأسطوري «هيراكليس» هذا التين الذي يسمي
أيضا هيدرا (Hydra).
- ٨ - التين الهيسيري: حرس هذا التين العبدية الهيسيرية الأسطورية قرب
جبال الألبس. وكان هو هيراكليس أن يسرق التفاح الذهبي من هذه العبدية
وذلك قتل التين.
- ٩ - لوكريتيوس شاعر لاتيني كتب ملحمة تعليمية عن تكوين العالم وعن
الطبيعة. ويقول فيها أن العلاقات الجنسية بدون الحب أفضل من العلاقات
العاطفية التي قد تشوب الكآبة
- ١٠ - ١١ - مكانان قرب روما يتكلم عنهما الشاعر بروبرتيوس.
- ١٢ - زوجة بروبرتيوس.
- ١٣ - جوبيتر (Jupiter) الكبرياء عند الرومان وعند اليونان الذين سموه
«زفس».
- ١٤ - أولمب: جبل في اليونان سكن على قمته الآلهة.
- ١٥ - سيميل وكاليسكو: حستانان واقعهما جوبيتر حسب ما تصفه الأساطير
اليونانية.
- ١٦ - جوتو زوجة جوبيتر.
- ١٧ - ميركوريوس: أحد أبناء جوبيتر وساميه وسامي الآلهة الآخرين. يذكره
غوته أن هذا الاسم هو أيضا الاسم السلاطيني للزئبق الذي استخدمه لعلاجة
الأمراض الضميمة وخاصة الزهري.
- ١٨ - فريجيا: نسبة إلى «فريجيا» وكانت بلادا تقع قرب الساحل الشرقي لتركيا
الحالية.
- ١٩ - ميداس (Midas): ملك فريجيا الأسطوري، نرجد أساطير كثيرة متعلقة به
يشير غوته أن الأسطورة تقول أن ميداس أسود حكمة الذي أطلق عندما سئل عن
رأيه في الويسفسي، نبتة أنثى حمار. فصاروا إخفاء أذنيه الطويلتين تحت قبعة
طويلة لغشور بها الفرجيون. لكن حلاق ميداس اكتشف الأذنين وأراد أن يبيح
بإكتشافه رغم اللعن، وصعب الأمر عليه فحفر حفرة في الأرض وفسد بالسر
للحفرة، ثم غلغلا بالتراب فنبئت في الحفرة أعواد قصب وعندما كانت الريح
تهب كان القصب يهيمس معها بانسا بالسر.





أفكار خطيرة في حالة دفع عن النفس

عواد ناصر *

صورة ما بعد الحرب

المرأة في برواز خشب
أسود كان البحر
أحمر كان الصخر

تنقلت خصلات من ريقة متدبل أزرق
رجل من أعشاب وظلام وأساطير
وزني متدارك

لكن البحر على مرمي خمس قصائد
- ثمة أشجار تزحف، يا قومي، والوقت برسم
التهجير -

المرأة تخرج من لغة الألبوم
رجل مهزوم

يتعقب ظلا في راحة يده
وأزيز دخان في عينيه
وامرأة نمت «سبأ أمة»
يعلوها قمر ملغوم...

* شاعر من العراق يقيم في لندن.
اللوحة للفنان جبر علوان - العراق.

(.....)

الحرب، دائما، شتاء
يتساقط فوقنا جثة جثة
من شجرة العائلة

أهوازيون

قبلة من قصب
فوق سرير من قصب
يضم امرأة ورجلا من قصب
أنجبا طفلا من قصب
يا للعائلة الأكثر قابيلة على الاحتراق...

كارتون

القصة مسلية
وكوميديا بامتياز
الطفل يضحك بصوت عال أمام شاشة التلفزيون
والأم الوحيدة تكتب رسالة إلى الأب
في جبهة الحرب
حيث يطل المطر بغزارة
على أجساد عارية...

أربع شمعات

الى محمد خضير في المعرض التذكاري

لأنه الموت السهل...

امرأة

تأتين إليّ مبللة الشعر، بحنة الكفين..
هل نسأل عن آخر هذا المر الموغل في الوحشة؟
هل كان علينا أن نتقصى آثار المنفى الغابر؟
إذ تأتين مبللة الشعر، بحنة الكفين..
أناولك المنشفة القطن، طلاء الأظافر، الشال
الشرقي وكوب التنعاع.
غيم في الشرفة
وكتاب ضد الوقت قرأناه معا،
سأقبلك الآن..

أفكار خاطرة

في جسدي رغبة
أن أشرب ثديا وأحطم لعبة
في جسدي وطن وأقاول
على حبل غسيل
في جسدي عمامة
يستقبلن شتاء مر محلا ويودعن شتاء أت
في جسدي أهوار
للمسك المقتول بأيدي الثوار
في جسدي مليون قتيل
يمشون بلا أي دليل والليل طويل
في جسدي أفكار خطيرة
لكني أخاف على العالم

دفاع عن النفس

يترصدني منذ قصيدي الأولى
إذ تتعري بفتح الثوب
وإذ تتسكع يضع المفرزة الأمنية
إذ تحلم بوظيفها في منتصف الحلم
ولهذا أطلقت النار
على هذا الشرطي القابع تحت قميص الأشعار
فانطلقت أغنية
تختلط الخوف بها والحرية

١ - ورد النص في المعرض التذكاري، لمحمد خضير.

٢ - من المعرض التذكاري، لمحمد خضير.

٣ - من المعرض التذكاري، لمحمد خضير.

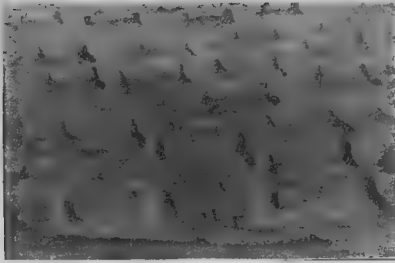
تهبى شمعتك على عجل فأشعلها
أهيبى شمعة مائلة وانتظر
الظلام شامع وعجول
وعبر الصمت الصمت وحده
نرى كيف حولتنا الحرب إلى جيران يا شقيقي
ودونا بارتسكي ووكر^(١) أضاعت شمعتها عن بعد
على ضوء شمعاتنا الأربع
لم تعد اللحظة الهامجية على الغرور ذاته
ولا الليلة التي سقطت على أرواحنا البسيطة
لأن الأوجه المضيئة مستجد من يتفرس فيها
نحن المضيئين أذناه:

نعلن عن محاولتنا في اكتشاف وظيفة أخرى للضوء،^(٢)
أنا دونا بارتسكي ووكر، مهندسة كهربائية في معهد
ماساشوسيتس للتكنولوجيا...
بحلول الشتاء، هنا في ولايتي، نيو هامبشاير، يجيم
الظلام مبكرا، وكانت أوراق الشجر قد تساقطت منذ
شهر أيلول الذي بدأت فيه، للمرة الأولى، ببذل
جهودى المأدبة
في مضمار الدبلوماسية المباشرة.. ولا تزال شمعتي تشع
نورا في أمسيات الجمع
وهي ترسل رسالتها الصامتة إلى عوائل العراق...
ويعمد جبراني عبر الشارع بدورهم، إلى إبقاء شمعتهم
متيرة بخصيصان من نور وسط ظلمة الليلة الداكنة،
الباردة شمعة في الشباك،
إنها رسالة منطق وأمل...

في ليلة حديد ما بعد الحداثة
لم يعد غير الصمت الجوهري، صمت الأرض التي
تستنشق هواء المحرقة.
إنصهار الحديد وشواء الموتى ودخان الورق^(٣)
ولم يعد لنا، في غياب الموت، غير الوظيفة الجديدة
للضوء:

تفسير غموض الأيدي المنبوحة...
وإنقاذ الألم من فلسفة الضياد
حيث تلك الليلة المزمنة
«ليلة عيد الميلاد»

الليلة التي فيها من الأضواء ما يكفي للسخرية من كل
شموع العالم
احتفال حقنة من القنلة بالآف الجثث الضائعة
لكن موتنا هو أكثر فقرات البرنامج إثارة لموت آخر
جديد



١ - كل يوم

صباح كل يوم
يخرجون من جحورهم كالغتران،
يجرون وراءهم أذيال خيانتهم
وارثا من العقد ..
أمامهم تراءى صور باهتة
لأحلام صغيرة
صغيرة كحبات خردل.
يتدافعون داخل أشلاء حافلات
تطوي بهم أميالا من الأسفلت
الملطخ ببقع داكنة
خلفتها أجساد
عاجلها الموت بغتة
بعيدا عن أعين الأحبة.
يسلنون واحدا واحدا
أو يزحفون أرنالا
الى حجرات يؤسهم البيومي ..
يفتشون في زاوية الأبراج
بجرائد الصباح ، عن وهم
يرمون به جذران حياتهم

١٧٤
* شاعر وكاتب من سلطنة عمان.
اللوحة للفنان عارف الجابري - سلطنة عمان.

المصدعة ..

ويقضون ما تبقى من نهارهم
تحت سياط المدير.

٢ - موسيقى

يقترح «موزارت» عزلي:
مطر ناعم يملأ الروح
تفجر الينابيع القديمة
ألوانا من ضياء.
أصاعد في سماء أحبي
أدخل غيمة نائية
أسبح في سديمها ..
أعانق نجمة
كنت أرنو إليها من شرفتي
المعتمة.
تلقي غلالة مضمخة
يعطر امرأة أحبتها،
لكنها رحلت
وبقي أريجها
يعبق في ثنايا انكساراتي.
أهيم بأحاث عن ذاتي ..
لا شيء سوى جسد يتشظى
وقلب يخفق بقسوة
و«موزارت».

٣ - وجوه في قطار

خارج النافذة،
نافذة القطار السريع،
السريع كطلقة جلي بالمعاجات:
كانت الريح تصفر
أو ربما تنقن،
مثل عاشق لوت بالدهشة
لسانه ..
وفي الداخل لغث متقطع
لمسافرين
أدمنوا الأيغال في ثنيات
مغامراتهم الصغيرة
وثمة همسات مأكرة
لامرأتين
حديثتي العهد
بلغة التخاطب
عبر قرون الاستشعار ..
وفي زاوية بعيدة،
بعيدة بعض الشيء عن مقاعد
الدرجة الأولى،
تشخص عينا
باحثان عن رفيق
يختصر المسافة الموحشة
بكلمة
أو ابتسامة.

قصائد قصيرة

حلمي سالم*

فمن الضروري للسلام أن يصحو.
وليكن معلوماً لديك أن هذه القطعة السوداء،
- بسميها: الريشة والكحل -
هي التي أهداها ابن خلدون لمودعيه
قبل أن يدرك سقطة العمران.

تحريك الشفاة

كلما تفرست في اليوم العائلة،
ألمحت إلى شكوى أمها من تآكل مفصل الرسغ،
حدق الرجل في طريقة تحريك الشفاة
فقررت أن أختها الصغرى
لا تنهض بواجبات المنزل.
كاد يفهم أن هذا ما يسبب ندرة الخضراوات
التي تقاوم الأنيميا،
لولا وجود المكحلة في غير مكانها.

صندوق الورنيش

دوّخه أن جعبة الشحاذ
كانت عامرة بمئة وسبعين ألفاً.
حينما ألقى القبض عليه،
فدق على صندوق الورنيش،
حتى يبدل الرجل ساقه بساقه
لا ريب أنه يظلم نفسه بحرمانها،
ولا بد أنه سيخلد في جهنم.
نقل الرجل رجله مع سيولة الأسود على فردة الخذاء،
أما هو فقد حرك القرشاة برقة،
ليبلغ جاره أن سعر الدواء،
الذي كتبه طبيب المركز الخيري،
كان عشرين جنيهًا،
ولذا أرجأ الشفاء لفرصة أخرى.
لم تر المرأة فارقا بينها وبين ماسح الأحذية،
من حيث أن كليهما موضوع درامي.
فقط: هي تفضله باطلاعها على النص،
فصار من حقها أن تقول للمؤلف:
أنا أوسع من الواقعة.

المواقع

خططنا من اليوم هي أن نمسح الماضي
حتى يموت،
ليس أمامنا سوى ردم الفجوة
من غير أن نراجع إلى الحائط.
خططنا محكمة لأنها متخلصة من الذكرى،
وسهلة لأنها حافلة بتغيير المواقع.
وحينما نمسح الماضي
فإن أي انكسار متوقع
سيكون علاجه بعض الأغاني الخفيفة،
عن الصدق.

هذا الأرق

خالي الصياد سيخطفك مني،
وسوف يرفض أن تخصصي اللفة التالية للموت،
حتى لا يقع التناقض بين عينيك والعدم.
سينصحك خالي بالأناجيل ابن اخته طبيباً نفسياً،
حتى لو كان في ذروة انحذاره.
مستحي بك جانباً ويقول:
«لكما وحدكما هذا الأرق»،
ثم يأخذك إلى قاربه،
حيث السمك الذي لم أفلح في الحصول عليه،

الحارس

تفرك عينيه من نومة الضالين،
وتعرف ساحة الجامع،
من حكايا الفتى الذي شاركته التفاتة الوصل.
ليس لها حارس من لصوص الأساليب،
فلحقها قصة الرجل الذي:
كانت أشواقه تعطله عن أشواقه.

القطعة السوداء

لن تكتبي أنت تحريم المرض،
أنا الذي سأكتيها.

* شاعر من مصر.

حديقة

ناصر العلوي *



حديقة السهران

بنيت أسوارها

وأوصيت جندي بالآل يبرحوا الأيام

تبرق قيامتهم

وأجهل أيامهم

من أين بدأت

من أين ابتسمت لهم الشرور.

السر أسمعه وراء الأبواب

يخطو خطوة ويصمت

ذهب بعيدا

ذهب لأسمع غيابه

* شاعر من سلطنة عمان
اللوحة للفنان وجيهة - مصر.

ذهب لأسمع عودته

حلم يطوى

الشمس تسمينا

وتوحد صفونا:

الضوء يحف الضوء

الضوء دائر في الضوء

خطر يرف في الخطر

فراغ يحث الفراغ.

ماذا يفعل بصمت الأساور

بعد أن خلدته امرأته قبل قليل

لن يذرف الدمع

ليضيء صمتها

سيظل السرير يتهدى

مهيأ في البعيد لعاصفة

في القريب منه أمواجه

كالعيون والشفاه وسلاسل اليد.

الصمت يرفرف.

القلب يرفرف

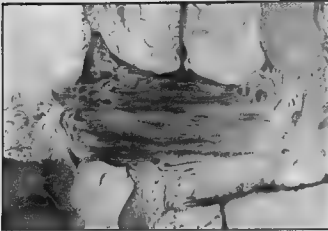
عادلا لعجزه.

وميرا حلمه الواهي

يركن في الظلمات

ينتظر في يقظة

ويترك في الرداهات فراقه



سعيدة خاطر الفارسي *

صراع

يتمطى في تجاوب يقيني.
يخاتلني في مساءات الخنن الى
الرحيل
يختم فوق مناكبي
بهضني

لكن..
عيني نضاحتان
يتدحرج في نبع عيوني الرقاق
يتحجر تحت الماء
نبضي المومسق أيقظه
ليأتس بي

رأى قلبي «شريشة»^(١) تعرش
على منجل يديه

يخضر المنجل
يتحول الى آنية اغريقية
تحمّلها «أورورا»^(٢) فتبهر العيون
أهداب شعاع ذهبية

يتقهقر ..
يتمطي خريفه الجامع

يرعد ..
يرق ..

يزري ..
وقبل أن يجمي مودعا

: «لم تبلغ التراقي بعد»

* شاعرة من سلطنة عمان
للورقة اللغزاة لدى الفارسي - سلطنة عمان

ينسل من سحابة العمر
مطر أسود
بتلا لا كدمعة على وسادة القمر
أو أقحوانة
ترنحت في مآتم الشتاء.

نصفي الأسود

البعض منا هالة تجنحة

شعاعها من زنبق ..
وعطرها ناصافحه

وقلبها تسيحة الناسك ..
في عشقه

إذ تخفق جوانحه ..
وتعرج جوارحه.

البعض منا دمة الساء ..
ترقرق في أعين ..

علوية الضياء
ونفحة شذية ..

على ثرى هايل ..
وارتعاشه دماثة النقية.

وبعضنا يغرد الشيطان في هواه.

يشبه الضغينة ..
أنشر ما طواه

يميل حيث الريح تلقط الصخور
يسنها

يرمي بها ظهر الشذا الطهور

فبعضنا كالشوك في الحميلة
كفكرة مسمومة ..

ملعونة الرغاب ..
تفوح بالرديلة

عاشت يد قابيل في دماه
تحدت نجومه ..

بالآتم من ساء
تلعنه الدماء في طوافها

وترتدي الحداد
يزري بها، فينكيء جراحها

وبعضنا .. يقبل إبليس وجتيه
ويركع مستجديا نصيحة

فبعضنا طموحه فضيحة
تتلمذ إبليس على يديه.

الهوامش

١ - شريشة: شجرة تكثر في سلطنة عمان تشرب
من رطوبة الجو مخضرة طوال العام.

٢ - أورورا: آلهة الفجر تزف الى البشر اشعة
الشمس الاولى.

عراء المكاربة

محمد حسين هيثم *



نازلا

هذه الحصاة شهوتهم البيضاء

يتنزلون من الحياثل

بأعناق مبرومة وذبول تنسوق

كأن شرطهم

يبكر بالملوك الى نقائصنا

أرتقي مهاباتهم

هذه الدكنة غرامهم بالملك

شاعر من اليمن

اللوحة للفنان رافع الناصري - العراق

كأن الديكة تعولهم بدهاتها

كأن الزقاق المدعوك

- عند «الكأمة» الحافية الرأس

حيث الدكاكين ترفع تنوراتها -

يلوي صرخاتهم

ويمتحن طبولهم بخيام رجراجة

يصعدون الى بارحتهم بأشباع ومكوس

بأنثوييات وهنود وبغال ملكية

برؤوس مفلجة ودم باذخ

بقردة وطواويس

نعيرهم بياض مساء اتنا النازلة بعد كأسين وصهيل

ونعيدهم الى بهجتنا:

مكاربة

مكاربة من مرايانا وظلالنا

من نطف التباساتنا الرنانة

مكاربة بأرجوان وقيافات على من حذاقتنا

مكاربة بمدائح فولاذية ونعاس مصقول

مكاربة يدخلون الى نومنا

بحلوى وشقراوات

مكاربة من رسو يقطتنا عند صباح استثنائي

مكاربة لأسبابنا كلها ولرعايا المنسين

لدواخلنا الكستنائية الطافحة بالجياد

مكاربة بالخيزران والتين

يتوجوننا على الجروف الهائلة

ومحصنون أقفيتهم من احذية جوعنا

مكاربة لجنادب تسوق حقل السبطانات

الى قنوطنا

مكاربة علينا

على هشيم يقطتنا

على وضوح القارص العمى

على تشظي البوصلة الطفأة

.. ..

.. ..

.. ..

دكنة

حصى

شرطة ييكون بالملوك الى نقائصنا

طبول بأشباع ومكوس

سفستة ملء الابريق

أقداح ، مكاربة ، بسكويت

على صغير المائدة

Help your self

ثمة خطأ البساتين

يدون المكاربة شوكتهم

على مياه تقترضها الأنهار

من ترتيل أصابعي

ثمة غثاتلة الجداء

يقلب المكاربة ضحككتي

على براكينهم

ليروا أصواتهم

تتسلق الظلال المدببة

وتلرق بالسعادة

وعيال الفطنة

ثمة المكاربة

يوم عطس عطشهم

ارتدت

السحلية

قبعها

- على عجل -

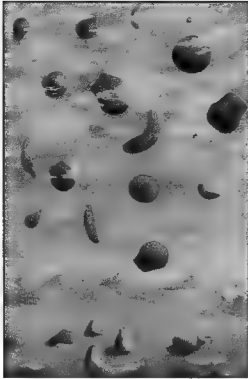
لتجلس في أول القيامة

الهوامش

١ - المكاربة : جمع مكرب وتعني عند اليمانيين الأول ، المقرب من الإله ،

وهو لقب حكمهم .

٢ - «الكأمة» : مفردة علمية تعني عمود النور أو عمود الاسلاك .



نصوص الفسراغ

شوقي شفيق *

١ - فيروس

في كل مساء أرمني
وأهبي جسدي لاستقبال نوم فاخر اخترعه
في هذه اللحظة - كل مساء - يغزوني
فيروسك ليذمر مائدة النوم
ويحطم أطباق جفوني
أرجوك اذن ابعثي فيروسك إلي
كل مساء

٢ - رضوض

هذا الفراغ ملح بكأبتي
وأنا ارتق ما تنامي من رضوض
في ثنايا المروج
أه يا ضياع الروح في روعي
وفي جسدي

٣ - اشتعالان

همت يدها بتقبيل فمه

* شاعر من اليمن

اللوحة للفنان جهاد العمري - سلطنة عمان.

حين كان فمه يركع لتقبيل يدها.
حينما قبلها
انهمرت اشتعالاته
وفردت قلوعي عند نهار عيونك
فاكتملت أسرار معارجنا
واشتد تشابهنا.
ليس سواي هنا إلاك.
وليس سواك هنا إلايا.
ليس سوانا إلانا.

ها صوت عيونك يأتيني في كون مكنتظ فأرى دفقته.
ها روعي - يا حلية روعي - شاردة في ابراج يقينك.
ها ابراجك تملأ سلة معناني.
فيسطم معنانا
ثمة

ليس سوانا إلانا.
دلتنا رؤيا المعراج علينا.
إلانا ليس هناك سوانا.
ويقين تشابهنا في معنانا.



قصائد

عامر الرحبي *

مسيو

أتنفس هواء الصباح
وأبكي علني أعب
فوق مجازر هذه الليلة
ثمة ما ينبغي تركه دون وجل
حرية البقاء تجرح روحي
لحظة مؤلة
لكن ماذا أضع
كي أنسف
ورائي كل هذه الحدود!

الصوم

سينشع
هذا الفراغ ما به
في أي زاوية
يسكن
وأنا في أي نهار
أكون!

هذا اليوم ثمة إنسان
يفكر في أن يواصل
تألقه أو ربما إنكساره

* شاعر من سلطنة عمان.
اللوحة للفنان حسيني علي - مصر

لكن هذا العمر
يظل منهارا
كجسدي الملقى
خارج النافذة!

ثلاثون عاما

ثلاثون عاما
اندثرت

وتركتها ورائي
اليوم وحده يجيء للتذكر
اليوم يعلن للجميع
بأن ثلاثين عاما
لا تخشى حمل أثقال
كأنها الذاكرة
توقد في ما تبقى من هذه
المجازر!

سيف

هذا الحائط ماذا يريد
كل شيء عقيم هنا
كل الجبال صامتة
حتى العيون
أجبرتها على الرحيل

حتى يوم واحد
لا يكفي لسفر!

انسلخ

كطائر دخل في جوفي
وأنشطني
من بين حطام!

لا حب

نظرة واحدة
تكفي لأسكن
قلبك
كجروثة تزرع المكائد
وتضيء المكان!

بوم

آن لي أن أغادر العالم
إلى حيث ظلمة وراءها غياب
وغياب وراءه موت جميل
ربما الالم وحده
الذي يعرف كم أنا متعب
آه لو تدركني المسافة
آه لو أغص بأحلامي!

الحجر على أعصابه .. قد يضيء

محمد عبدالقادر سبيل*

لقد تبت ...
في الرواق العتيق
الضيق
بما يشبه الثوب
ينفض علينا حجارة سمحة
من السماء
إلهي !!
هذا سقوط .. في الموسيقى؟
تشرح الآلة النفس
بخبرة بنوع قديم،
لن أفهم بشكل يضرن
عقدة أصبعا .. تحتطبه الاخيلة
ما الذي يريده .. نهائيا
هذا الأصبع الموهوب
في عمر تضبطه
بغيطه اليد
ولسوء الحظ المعسول!
من تركني لذيذا هنا؟
هيا .. الحجر على أعصابه
قد يضيء!
من الثمر الآن فقط؟
من ؟ !!
لا ينقذ أصبعا سوف يقطر
كلها الممر
واجب كبير .. ومعتم،
المسك وحده يفلت بين أناملين
أنا إذن .. ورئين الذهب!!

سوف أفرك قدمي بحجر سريع
كل شيء جائز!
في هذا الرواق ..
المعرض
للظروف.

الذي ينفض علينا حجارة
من السماء ..
توبك
أعرقه .. جيدا منذ الليل
ينفوخ الرواق الصغير
ببرق كامل
تجربته بعدك
مطعوننا بالعبر،
من يجعل هذا معقولا؟
ونوعا من النعمة النادرة
●●●

صدري التلميذ
إلى حد كبير
يتلقن
أخطاء قدمين ترجفان - أف - كالنجوم!!
الألة تكلفني كل هذا؟!
س. خطها السيء في أول الكولا
س. نحو الظلال المنذفة
من قدميها الساخنتين.
س. العرواات الفاتحة في .. آآ آخر الثوب
شهقة بعد شهقة،
تكلفني،
س. حجرا كريما في سكون البال
س. وارتظام الصدى بالعظاات
ج. هذا ممكن كله؟
.. وحتى سيرتها الخاصة .. بي
أيضا؟
●●●

إلى الامام .. صغيرتي
إلى الامام تماما
سوف لن أتبع هذا الهدر
بعد اليوم

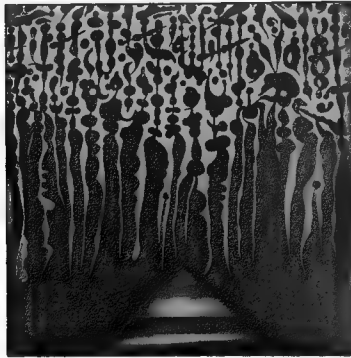
* شاعر من السودان.

عذسة: بدر النعماني - سلطنة عمان.



الأفعى الزرقاء

قصة : الطاهر بن جلون ترجمة : روز مخلوف *



لي. لا أقرأ، لكن لدي خبرة في الحياة، فيما هو مرثي، وما ليس كذلك. مهنتي؟ جعل الأجانب يحبون بلدي، تقديمه لهم بجماله وتعبيده. لكن ما أتى بي إليك (اللحظة التي انتظرتها طويلاً)، هو الرغبة بأن أحكي لك قصة. قصة حقيقية. أنت كاتب، أليس كذلك؟ استمع إلي إذن. القصة هي قصة إبراهيم، الرجل الهادي، الطيب، الذي يحاول أن يعول أسرته، إنها قصة مصر شخص، وجد نفسه على طريق الشر، اسمع...
كان الحاج عبدالكريم وسط صالون، وكان المسافرون قد هرعوا للاستماع إليه

كان قد مضى وقت طويل منذ كلف السياح عن الوقوف أمام إبراهيم وثعابينه. فلم تعد الثعابين، وقد تعبت وتقدمت في العمر كثيراً، وفقدت اليقين، تستجيب لموسيقى حاويها. عبثاً غير الناي، وغير اللحن. بقيت الثعابين بالكاد تخرج رأسها، إما لأنها مذمورة أو نائمة. والحل الوحيد لجعل الاستعراض جذاباً من جديد، هو تغيير الحيوانات بدلاً من تغيير الآلة الموسيقية. قرر إبراهيم أن يضحي ويشترى أفعى

أحب السفر بالركب. فالركب في هذا الزمن، زمن السرعة وإزدحام الأجواء، يعد ترفاً يستغرق السفر فيه وقتاً كافياً. إنه مناسبة لعدم التفكير في شيء، ولإعداد النفس لدخول إيقاع جديد. الوقت صيف وأنا كنت على المركب المسمى «مراكش»، الذي يصل بين سيوت وبنجة. بالكاد أصبحت على متن المركب حتى قدم نصوي رجل قصير القامة، خمسيني، فأتاحت ذراعيه، حياني وعانقتني. لم أكد قد رأيت هذا الرجل قط. اضطربت قليلاً ولم أقل شيئاً ظاهرياً، يفترض أن يكون هذا احتقاراً، خطأ، أو تشوشاً يعود للشبه بيني وبين أحد يعرفه. لا طمأنني الرجل أن الموضوع ليس شيئاً من ذلك.

— ادعى الحاج عبدالكريم. وادت في مراكش في يوم حار بشكل استثنائي، متزوج من امرأة صقلية. وأب لثلاثة أطفال يعرفونك ويحبونك. أنا للأسف لا أقرأ، زوجتي هي التي تقرأ

* مترجمة من سوريا.
اللوحة للفنان أحمد فؤاد سليم - مصر.

العدد الحادي عشر - يوليو ١٩٩٧ - نوبس

لامعة، فتية وحبيوة. جلبت إليه الأفعى من قرية مشهورة بزواحفها. لأطعها، ضايقها، ثم عزف لها قطعة موسيقية من تأليفه. كانت موهوبة جدا، ترقص بشكل فريد اعتيادي. كانت تتثنى وفق المراد منتبهة الإيقاع بصورة دقيقة، مادة لسانها كي تضبط الترتيمة. استعاد ابراهيم ثقته بنفسه، فتنت الثعابين بالأفعى الزرقاء الجميلة.

في الليلة التالية رأى ابراهيم حلما غريبا. كانت الساحة الكبيرة مقفرة ينيرها بدر تام. كان جالسا في الوسط، مصالبا رجليه. لم يكن يستطيع الحركة، حتى ليقال إنه كان مثبتا الى الأرض بواسطة لاصق خاص. مقابله ظهرت الأفعى بعلامح شابة زرقاء اللون، لم يستطع ان يعرف إن كانت ترتدي شالا أزرق، أم أن ذلك كان لون جلدها. كان لها جسد امرأة ورأس أفعى. راحت تكلمه وهي تدور حوله: «هساء هذا اليوم لعبت اللعبة، وأريتك ما أنا قادرة على فعله. لست تلك التي تظن.. إن تحكم على البائسي في سبيل نيل إعجاب سيالك. استحق شيئا أفضل. أنا شابة أرغب أن أعيش وأركض في الحقول وأحس بالانفعال. أرغب أن أختزن المتع والذكريات لأيام شيخوختي. إذ كان سيالك ينشدون الانفعالات القوية، فليس أمامهم سوى الذهاب الى الامazon، أو الى بلد الأحجار التي تملك ذاكرة. أنذكر في قديمتي في أسعراضك، مستند... مع أنني لست واثقة إن كنت ستجد الوقت كي تندم على أي شيء...».

كانت وهي تكلمه، تدور حوله، ملامسة يده أو وركه، حاول الإجابة، لم يستطع اخراج صوته من حنجرته. كان مفدرا، وكانت، هي الواقعة من نفسها، تتابع حديثها: «ولا تحاول أن تشرح في مشكلتك وتستدر شفقتي. تخل عني تسلم. لدي الكثير لأفعله. هذا فصل جني المصايل، وعلى أن أعود لأقبع تحت الأحجار. أحب طراوة أيدي الفتيات اللواتي يمنحن لجمع القمع. سيالك يسببون في التقرز. إنهم ليسوا جميلين. وأنت تكفني بلكارميتهم الزهيدة. ليكن عندك قليل من الكرامة. الآن باباكناك الانسحاب. الساحة ستمتلي، الشمس ستشرق. وأنت ستفكر. إذا أردت أن تخطف بالسلام، أعد لي رتي».

استيقظ ابراهيم مذعورا، مرتجفا ومحموما. فقتش في الصندوق الذي تنام فيه الثعابين. كانت الأفعى هناك، مطمئة وغارقة في نوم عميق. توحشا بعد أن اطمأن، ثم صسل صلاة الصبح. رفع يديه وسأل الله اللون والحماية: «يا الله، أنت الكبير والرحيم، احمني من السوء ومن عديمي الضمير. أنا إنسان ضعيف أكسب لقمتي بفضل الحيوانات. ليس لدي ما أحارب به الشر، ولا ما يمكنني من تغيير مهنتي. الزمن صعب. نحن حواة أباء عن جد. ولدت ونشأت وسط الزواحف. لم أشعر بثقة تامة بها قط. إنه غدارة. أنا مسلم صالح، لا أؤمن بالتقصير، ولكنني انتقي بأشخاص قلوبهم وأرواحهم هي قلوب وأرواح أفاع عتيقة، غرقت في الرياء والخبث.

لم يكن من عادته أن يصلي وأن يبرر نفسه. منذ سنين طويلة وهو يمارس هذه الملحة دون أن يطرح على نفسه الأسئلة، هزه حلم الأفعى فقد كان فيه شيء ما حقيقي. شعر ابراهيم بالخوف. خوف من حادث ما، خوف من العين الحاسدة.

كان عليه ذلك اليوم أن يرقص ثعابينه في فندق كبير أمام جمع من السياح الذين دفعوا مبالغ إضافية ليشهدوا ذلك العرض ذي الغرائبية المضمونة. رؤية أفعى ترقص على وقع موسيقى إنسان جبلي، استنكر ابراهيم أحد الأدعية قبل مغادرة الليت. تجنب أن يركب دراجته، وعلق حول رقبته بذا فضية. لقد تم من حيث المبدأ، طرد الخوف. وصل الى الفندق في الساعة للقررة. كان السياح قد انتهوا للتو، من تناول أكلة محلية وشربوا نبيذا أو بيرة. كانوا سمينين، يخالطهم النعاس قليلا. قدم المذيع ابراهيم «سيداتي سادتي تقدم لكم الآن، ما طالما سمعتم عنه دون أن تروه قط. ستفهمون ما يصنع الفرق بين الشمال والجنوب. ستشاهدون ما ليس من السحر بل من الشعر: أشهر حاو في الساحة. الرجل الذي يخاطر بحياته لكي يمنكم المتعة. تقدم لكم، ابراهيم وثمانينه..».

كانت آلات التصوير مهياة، بعض السياح لم تظهر عليهم الإثارة كانوا يشربون الشاي بالتعناع مع الكعك. ظهر ابراهيم وأهيا ومزجدا، حيا الجمهور بالاحشاء خيل له أثناء احتشاته، أن لمح امرأة الحلم الزرقاء. رأسها رأس عصفور وترتدي جلبابية زرقاء تشد جسدتها، كانت بدون ثدين تقريبا. وتجلس على غصن شجرة، تترجع سابقها مثل طفلة. عزف ابراهيم على الناي مؤخرا لحظة فتح صندوق الثعابين. طار النعاس من أعين السياح. ثبت الجميع انظارهم على الصندوق. دفع ابراهيم الغطاء وغار بيده في جوف الصندوق. أمسك بالأفعى، في الواقع، هي التي تشبثت بمعصمه. في اللحظة التي كاد أن يداعب رأسها فيها، لدغته. كانت ما تزال تحتفظ بسنمها، رغم أنها أفرغت منه أمام عينيه حين اشتراها. سقط جثة هامدة. أمثلا فمه بالدم والزيد الأبيض. كان هذا الزيد سما. ظن السياح أنهم أمام مزاح ثقيل. احتج بعضهم، وقد شعر بالأحباط، وتقيأ آخرون غداهم وقد هزهم هذا الموت. التلظت الصور كذكرى لوت فجائي. ذكرى للفتان الذي مات على الفخشة.

نقلت جثة ابراهيم الى المشرحة الرئيسية وضعت في الدرج رقم ٣٦.

٢

على غلاف كتاب القراءة المدرسي السذي يحمل عنوان (سم) يبدو الطفلان على وقاطعة، يمسك كل منهما بيد الآخر، على طريق المدرسة. كبر الطفلان. ومنذ الطفولة، وعد كل منهما للآخر. كان بوسعهما أن يؤلفا زوجا من البرجوازيين الصغار ناعسي البالي، الذين لا يثيرون المشاكل، العاقلين مثل الصورة التي حلم بها الآلاف من تلامذة المدارس. تزوج على وقاطعة

لأنهما متحابان، ولأنه لم يكن بمقدور أحد منع هذا الزواج. رغم المظاهر، كانت هناك أشياء عديدة تفرقهما. فقد درس علي واشغل في شركة للقطاع الخاص. أما فاطمة فتنتهي لوسط متواضع وبالكاد تعرف القراءة والكتابة. كان يقال عن علي بأن لديه نظرة «تسقط الطير من أعلى سمائه»، ويقال أيضا إشارة إلى غرامه بالنساء، «عيناه خضراوان»، هو من كانت عيناه سوداوين. كان يحب المشروب، والقيادة بسرعة، وسرقة نساء الآخرين. وفاطمة امرأة معنية ببنتها وبطفليها، وتمتدح وتكرس نفسها كلياً لزوجها الذي جعلها في حالة انتظار دائم له. امرأة قانعة بمصرها، ليست ماهرة جدا، لكنها حاضرة دوما. لا تقدم لزوجها أية مفاجأة، ولم يعد في شخصيتها، ما يخفي عليه. امرأة مثقلة بحسن النية والارادة الطيبة. امرأة بلا دفاع. لطاقاتها الزائدة أشبه بالبلادة. ومثلها فعلت أمها وجدها تعايشت فاطمة مع الضعف الهاديء الى اليوم الذي قررت فيه أن تعترض، أن تفعل شيئا ما كي تُسقى (علي) بقربها. لكن حياة علي كانت في مكان آخر. وفي الظاهر، لم يعد هناك ما يمكن أن يبقيه في ذلك البيت الذي يثقل عليه الروتين ويحطه كثيلا. عندما تجر فاطمة على الاحتجاج، كان علي يوجه لها صفتين ثم يضي صافقا الباب. لم يفض مفامراته المتعددة. كان يفاضل الفتيات، ولم ينكر ذلك ويمتدح أنه ليس مطالبا بكشف حساب أمام أحد كان ذلك يوجب غيرة فاطمة. غيرة مرضية. لم يستطع الأطباء إعادة زوجها لها. نصحوها بالمهدئات. لم تجر فاطمة على مصارحة أهلها. لكن جرباها أحسوا بتعاستها. قررت يوما استشارة عرافة. زوجها جميل. إنه يندك وسيخدك على الدوام. الأمر أقوى منه. أرى جمهرة من النساء الجميلات يحطن به، ويردن تقبيله. إنه يتمتع بقوة هائلة. ويستطيع منح النساء ما يحزن آخرون عن منحه لهن. كما لو أنه ولد كي يشبع جميع اللواتي ربط القدر مصيرهن ببرجال عاجزين، يقوم بدوره على معالجة الأضرار. لن تستطيعي فعل شيء. هذا النوع من الرجال لم يصنع للزواج والحياة الأسرية. حتى إن خباته في سجن، سوف يعثرن عليه ويأخذنه منك. كوني شجاعا! هذا كل ما أستطيع قوله لك يا ابنتي! شعرت فاطمة باليأس. أمرت (لـ) بخروج جارتها التي تعمل ممرضة في مشفى البلدية. لم يكن يوسع بدوخ إلا أن تكون شريكة لفاطمة. فقد حاولت أن تجذب (علي) إليها لكنها فشلت. وهي لم تكن فقط تفهم غيرة وأضرار صديقتها، بل كانت تشاركها فيها. اقترحت عليها الذهاب الى ساحرة عرفت بقدرتها على حل مشاكل الأزواج. لها مكتب في شقة صغيرة وتستقبل الزبائن بناء على موعد. كانت امرأة شابة، عصرية قامت بدراسات نفسية تطبيقية. لم يكن لها هيئة الساحرات العجائز البريئات والكثيرات. طلبت من فاطمة عرض مشكلتها. سجلت ملاحظاتها وطرحت أسئلة متعددة.

— تريدين إنن. استعادة زوجك. تريدين أن يكون لك، لك وحدك؟ أستطيع أن أصف لك جنوبا تذيبينها في قهوتها الصباحية، لكن فعاليتها ليست أكيدة. قد أصف لك أيضا، هذه العشبة التي تمزج مع الخبز. لكن هناك خطر التسمم. وأنت تريدين بصحة، وليس عليلًا كما اقترض..

هست فاطمة بشيء ما في أنن خدج ثم توجهت للخيرة: — لا أريده أن يصير عاجزا أو كالخرقة. أنا أريده كما عرفته كما أحبه. قويا، عاشقا، وحونا.

— في هذه الحالة سأعطيك الوصفة القديمة الجيدة، وصفة أجدادنا. كرة من عينة الخبز دون خميرة، أبقى ليلة كاملة في قم ميت. ويفضل أن يكون ميتا طازجا. وليس جثة نسيت في المشرحة. يكفي أن بعض زوجك هذه العجينة. أن يأكلها حتى يتغير ويصود إليك كما تلمحن به. على فكرة، يجب أن تنتقل العجينة من قم الميت الى قمه. يمكن في حال تمكنت من جعله يأكلها، تنفيذ العملية أثناء النوم.

ذكرت فاطمة صعوبة العثور على جثة، لكن خدج غمزتها. حاسبت السكرتيرة الجالسة الى مكتبها في المدخل، بجوار غرفة الانتظار.

بعد ظهيرة ذلك اليوم بالذات، جهزت العجينة. لفتها خدج بمنديل وذهبت الى المستشفى. كانت مناوبة تلك الليلة. أحيانا، تصنع المصافاة الأشياء بشكل جيد. نزلت الى المشرحة، فتحت بعض الأدراج باحثا عن آخر ميت وصل، كي تضع العجينة في قمه. كان رقم ٢١٦ ما يزال فاترا. وكان قمه نصف مفتوح ومازال فيه زبد أبيض ودم. لم تجد المرخة أية مشقة في دفع العجينة بين أسنان الميت، وفي الصباح الباكر أحضرتها ملفوفة بنفس المنديل. كان (علي) نائما بعمق. فتحت فاطمة قمه برفق ووضعت العجينة فيه. عضها دون أن يدري. لم يستطيع علي. لقد مات. كان السم ما يزال فاعلا.

أغمي على فاطمة. عندما ظهرت لها المرأة الزرقاء برأس الأفاعي، وأسعتها الحديث القالي: والسمم غير موجود. أما الحماقة، فبلى. أراد أحدهم أن يحتفظ بي دون إرادتي. مات بسبب ذلك. وحاولت إحداهن أن تسرع عكس تيار النهر، فخسرت كل شيء. الأولى تنقصه الكرامة، والثانية ينقصها الكبرياء. في هذه الحالة أو تلك، أنا من يستخلص العبرة من القصة. يجب الحزن من الأفاعي، خصوصا عندما يلعنهن القمر، في المساء الذي يكون فيه بردا مليئا بالمرارة والقرق، وإداهيا ابنتي. سنتامين أخيرا بسلام وإلى الأبد. كما ترين أنا لست شريرة تماما....

من مجموعة قصصية جديدة للظاهر بن جلون، بعنوان «الحب الأول...»
الحب الأخير... وهو قصصات وروايات مغربية، يكتب بالفرنسية ويعيش في باريس



المستحمان

سعيد الكفراوي *

نهر صغير وسط الغيطان ، وكان يسقي بخطواته الواسعة، الرجولية فأراد ذراعيه مستقبلاً الزخات، متكلماً عن ذلك الشيخ العجوز الموحش الذي قابلنا خارج العمار وكأنه حارس الموت، وعندما وقفت أمامه صاح في : كما تعرف، أنا وأنت ريفيان مثل حزمة من الخس، أما هذا فلا يبدو عنده الباطن مثل الظاهر، أنه ينتمي لهذا المكان الذي سوف يدفن فيه. سار خطوات ثم جاءني صوته: «سأنتقي من كتابي عنه قريباً، وسع من خطوه وسار تجاه البلد لتجول ضحكته كالجرس، وأتذكر أنني سمعت يقول في : «الحياة من أمامنا يا رجل».

برد النهار فجأة وشعرت به في عظامي ، وهبت على الحيرة رائحة دواء نفاذة، وكان يعقدوري سماع عربات تنقل المرضى وتدرج على الممر الطويل تصحبها سفلات وإهانة. كانت لمعة الضوء النافذة من أهل الضياع إلى بؤبؤ عيني تبدو بغير جلال، ورحبت أتذكر لو أنها السلي التي الرائق وذلك الوجه الذي كان يشع منها عندما كان يتألمني وهو يستمع إلي ثم ينفجر من الضحك بصاوت الجرس. سمعت يهتف بي :

- ما الذي سوف أفعله الآن؟

حاولت أن أتسلل إلى روحه ، لكنه كان يهرب مني إلى ذلك الأسي على نفسه، وكان مشغولاً بتقافض حالته، وأنه لم يكن ينتظرها قال.

- أنت تعرف ، كنت أسمى أن تكون الأمور غير ما انتهت إليه.

- كنا حاولنا ، وسوف نتصلح الأحوال.

- لكنني أنا الذي دفعت ثمننا فإبحا.

صمتنا لحظة، ثم وضعت يدي فوق فكي كله وقلت:

- شدة وتهون.

أزاح يدي عن فكي وحرك يده السليمة وامسك بها يده الميتة وظل يحرك بها أصابعه ، وشرذ بعيداً ثم قال:

- إن ما يضيع منك هو آخر الأمر حياتك.. تصور!!

بدأت أشعر بطعم دخان حريق مصانع الطوب في فمي، ورائحة دواء المستشفى تقوح من الأركان، وعدت مرة أخرى للصمت وعدم الكلام، فيما راح يحدث نفسه:

- أنا في وضع لا أتمنى لأحد أن يكون فيه.

مسح جبهته بيده السليمة ثم نظر تجاهي بنظرة عدائية وقال بصوت مرتفع قليلاً:

عندما ولجت من باب حجرة المستشفى نصف المضادة، وجدته ملقى على السرير مطوباً تلاقت عينانا في لجة من نظر جعلته يشيح عني ويخفض جفنيه.

خطوت ناحيته، وقبلت جبهته وقلت له : دلم أعرف إلا من ساعاته، عاد ينظر إلي بنظرة طويلة ولم يجب. كان صامتاً يعكس وجهه حزنه، وقلة حيلته، وخفت أن يكون قد فقد النطق. قلت:

- شدة وتزول.

عاد ينظر تجاهي ولم ينيس بحرف، وبدأ على نحو كمن يحاول أن يتذكر شيئاً ضاع منه، وراح يمسح جبهته بيده اليمنى السليمة، ويشد بها جلد رقبته الذي تهدل، ثم شرد وظل يتأمل الصورة على الحائط، ثم عاد وزفر زفرة عميقة أعقبها برسم ابتسامة ساخرة ومريية.

سحبت كرسيًا وجلست بالقرب من رأسه.

- سوف تتصلح الأحوال.

قلتها ولذت بالصمت، شد الملاءة التي تغطيها وأحكمها على بدنه. شعرت كأن الله قد تسرب إلى أعضائي وكأنني أحمل مميتة، وجعلت أفكر في ذلك الجو الخائق، وحالة الرطوبة الشديدة التي تعاصر المستشفى.

تأملت النيل الذي كان يطل من النافذة، وثمة مراكب راحلة، وجزيرة طافية موشومة بزرعات موسمية تنتظر حصادها، تتناوشها بعض الطيور البيضاء، تطلق أصواتاً تشبه الصراخ، ودخان مصانع الطوب يعلو إلى السماء في ستائر خفيفة مسودة.

قال لي من غير أن يواجهنني :

تأخرت

فوجدت بصوته يخرج وإهانة، حينئذ شفت بداخلي لحظة من فرح قلت بصوت مرتفع قليلاً:

- كنت مسافراً.. قالوا لي لما رجعت.

رأيتني يحاول سحب جسده حتى ظهر السرير. نهضت لأساعده لكنه رفض واستكان مكانه ترمش عيناه برفاء سريعة.

انفطر قلبي ، وهربت من كلمات العزاء، وتذكرت من غير إرادة مني، حيث تقابعت ذكريات قديمة ولم أستطع أن أدفع عن رأس ذلك اليوم الطير الذي صبحني فيه إلى قريته، وكنا نسير على جسر

* قاص من مصر.

— لماذا أنا بالذات؟ الآن لا يمكن الاعتماد على أحد.

— الدنيا بخير وما تزال صالحة للعيش.

وصلت إليه كلماتي مفاجئة وفارغة تصدر عن رجل يستطيع أن يفادته الآن ويذهب على رجله إلى داره، وبالرغم من أنني كنت أقولها صادقا لكنها بدت ككلمات الغراء في مآثم الأرياف..

كانت الحجرة ضيقة ومهدومة بلون سمائي، بها سرير سفري من الحديد، بجواره كومودينو من الصاج الرصادي، ومنضدة عليها تليفزيون ١٤ بوصة بالألوان، وستارة على النافذة زرقاء يسقط من أعلاها ضوء مسائي شاحب، وصورة على الجدار لأكليمن من الزهور داخل طبيعة صامتة. قال لي:

— افتح التليفزيون.

ضغطت مفتاح التشغيل فانبثقت الصور على الشاشة الصغيرة، في الوقت الذي صعدت فيه موسيقى كنسية تصاحبها أصوات انشاد لكورس خفي من النساء. كان الفيلم أبيض وأسود من طراز الأربعينات العتيق، يتجلى مشهدة داخل كادر متحرك على زقاق قديم، مقامة على جانبها بعض المنازل التي تشبه بيوت العصور الوسطى، والتي تنتهي بأبراج عالية وقد نصب فوقها صليبان من الحديد الأسود المشغول، تحمل جسد المسيح ساعة صرخته التي أطلقها «ماذا تركتني؟» وكانت مياه جوفية تنبع من بئر وتشق لها مساراً عبر الزقاق، وكانت صور لأغراب يضحكون بأشداق واسعة، ويجوسون في المكان.

انزعج، وقال لي:

— اقل.

حاول إزاحة الملاءة التي تلف جسده، هممت لأساعده واقتربت من نصفي السفلي اللصوف باحكام، لحظتها هاجمتني رائحة نفادئة كرائحة الأمونيا، تبعث من منامته التفت إليه فهرب مني، ولما لم يعد في مقدوره تعاضى نظرتي لذا ثبت وجهه في الجدار ولم يعد ينظر إليّ.

أحسست بمدي ألمه، وأنه من تلك اللحظة أكثر الناس انكسارا ولم أعرف لماذا شعرت كأننا — أنا وهو نجوس عبر حلم يشبه المتاهة ثم تعود مرة أخرى إلى ذلك المكان الذي يقطن فيه الرجل حارس الموت

تنبهت لما يجب عمله، ونهضت واغلقت باب الحجرة، وقتحت

الدولاب الخشبي، كانت ملابس الطليقة مرتبة على أحد الرفوف

تتبعث منها رائحة كرات العث. حملت غياره ووضعت على السرير

وعدت إليه وحملت من إبطيه وأسندته إلى صدري وسعمت نوايض

السرير تهتز وكان رأسه ساقطا على كتفي، كان مستسلما إلى آخر

حدود ضعفه. خلعت منامته التي يرتديها على عريه، وتجردت من

ملابسي أنا أيضا، وسعمت على البعد صوت الطيور على الماء،

وصخب السيارات على الكورنيش، ورايت ستائر الدخان تصعد

إلى السماء.

نحن عريانان تماما، كأننا لحظة ميلادنا القديمة، التي ولدت،

والتي تحاول عبرها الهروب من موت مؤكّد.

حملته على صدري مثل طفل بلا حيلة، مستسلما إلى حد احتباس صرخة الألم في صدره، وتقديما باتجاه البانيو، نخطو على بلاط الفرقة من غير بهجة، عريانين بجوسان في مشهد من عري ينتهي للماء ومحاربة دفع الموت المحاصر. أنزلته في الحوض من غير احتفال، وعدت أتذكر ما كان يحكيه لي عن أبيه، الذي كان يراه آخر أيامه، لا يكف عن البكاء ومحادثة الميتين، وكان ينهض من النوم باحثاً عنه فيجده وقد شرد في دروب القرية القديمة ينادي على الراحلين قبل أذان الفجر سمعته يهتف لنفسه

— كأنني انتظر منيتي.

وأزنت الماء ساخنا وباردا، وحولت ماء الصنبور إلى الدش فانفرط على بدنه فقهيق، ثم عدت وحولت ماء الدش إلى الصنبور، وباشرت دمع جسمه قطعة الاسفنج والصابونة المعطرة. كان مستندا لحاجز الحوض كخريق، وعندما انتهيت تأملت وأنا أفق أسامه. كان نظيفا ومضيقا والماء يتسرب من على بدنه، ورأسه مستند إلى ظهر الحوض باستسلام مريح.

فجأة، عبس وجهه واغتم وانسحب لونه حتى شحب، بعدها انفجر في ضحك متواتر، يبلجلج في الحجرة بوحشية، يضرب الحوض بيده ويعتم بكلمات ألقها.

تركته حتى انتهت موجة الضحك فألبسته ملايبسه بعد أن جففت له بدنه وأردتيت ملايبسي. أنهضته وحملت مرة أخرى، وعندما كنا قرابة السرير سمعت يحدث نفسه: «هذا شيء لا يمكن أن يرضي عنه الله». أراد أن يخطو وحده إلا أنه سقط على صدري فرفعته من وسطه وأتمت على الفراش. مشطت له شعره وعطرته بالكولونيا التي يجيها، وجلست أمامه على السرير صامتة، قلت:

— كروب عصير؟

رفض، وظل يحدجني طوال الوقت بنظرة عداة نافذة. قلت في نفسي: «هو يحتاج إلى الحظ». وأصل النظر إلى مما جعلني أرتبك، وأنشغل بحالة الصمت التي تسود المكان.

لما ساد التوتر رغبت في الانصراف، وأردت أن أخبره أنني سوف أعود في الصباح، إلا أنني فوجئت به وقد رفع يده اليمنى السليمة وهوى بها على وجهي في صفة مدوية انفجرت في صمت المكان.

دهشت من تصرفه وأنا أقوم لما يدوي في رأسي. شحب لونه، وبدا لي كأنني أواجه رجلا يموت، ثم رأيته بدير رأسه ناحية الحائط لينفصل عني تماما. كان الجو خائفا وقد فرغ النهار، وكانت حمرة المساء تغلو شجر الشاطبي، وسرعان ما اختفت الطيور في رجاب الظلام الوشيك.

كنت أعرف أن خلة الحر سوف تستمر، وسوف تزداد كثافة حتى يأتي الخريف، وربما الشتاء أيضا.

قمر على نعش جدي

محمد المزدوي *



قال أبي وهو يخفي في صبر جلدي حزنه العميق:
- نواريه التراب فجرا.

كان يقصد جدي. فقد اقتحم مجهولون بيته الطيني للنعلز
عن القرية. قتلوا كلاب الحراسة وكسروا الباب الخارجي
واقحموا غرفته وقتلوه برصاص بنادقهم وعصواتهم الفليضة.
ومن حسن حظ الجدة أنها كانت في زيارة عند اختها في قرية
أخرى فسلمت.

لم يحك لي عن أثر الرصاص. لخص الأمر ببساطة معهودة
فيه: رحل عن عالمنا، المسألة قد نعيشها جميعا ولا شيء لحد
الساعة يبشر بانتفاء سريع لهذه الكوارث.

- هل نعلن لأهالي القرية هذه المفاجعة؟ وماذا تراهم
يقولون؟ ثم هل نملك متعاطفين معنا الى حد إعلان جائزة لمن
يدلنا على القطة؟

أقنعني أبي ببرودة دم معهودة فيه. منذ بدأت أعني الفعل
وردت الفعل، أن نخفي حادثة القتل عن الكل، فترة زمنية كافية

* كاتب تونسي يعيش في باريس.

اللوحة للفنان عادل الخزيري - سلطنة عمان.

لنأخذ الوقت الكافي للتفكير في الجواب المقبل على ما لم يكن،
مطلقا بالصبيان، فالقبائل متداخلة والتحالفات غير مضمونة
سلفا.

- لنقل للكل في المسجد غدا: إن الله توفاه عندما أراد، بأن
الراحل يكفيه فخرا أنه كان طبيبا مع كل الأهالي إماما للمسجد
ومعلما لكل أولاد القرية وكل الذين يأتون من القرى المجاورة.
وأضفت معقبا:

- ونقول أيضا إنه ما اعتدى على أحد ولا اقترض شيئا من
أحد ومن يزعم أن الراحل استدانه فنحن أسرة صلبة متضامنة
ومستعدون لإعادة الديون.

جلس أبي القرفصاء، أخذت معولي وبدأت أحفر في الأرض
اليابسة، أرض ما عرفت المطر من أعوام طويلة، التربة
الحمرء...

- أحفر عميقا يا ولدي قال أبي.

- مثل كل القبور يا أبت قلت له.

- أحفر عميقا قلت لك فهذه السنة ستأتي سيول وأمطار
قوية وأنا أخشى أن ينكشف القبر.

لم تكن القبور كلها محفورة فما أن تأتي بعض الأمطار حتى تتكشف بعض الجثث وهكذا كان جدي يوانب على الحضور لاعادة التراب ولقراءة بعض الآيات القرآنية.

لم أستطع أن أرى وجه أبي في الظلام، الأشجار الكثيفة التي تحيط بالمقبرة كانت تزيد الظلام حلكة وانهمت في الحفر متحاشيا إحداث صوت يشي بوجودنا الغريب في المقبرة. وفجأة لاح لي وجه أبي أبيض وهو يتمتم ببعض الآيات القرآنية بكل نفس ذائقة الموت، وجاءتني الآية مهادة فجدي لم يمت ولكنه قتل والفرق واضح جدا ومن بين أغصان الزيتون أملل القمر هادئا ووقورا.

- أحفر بسرعة يا ولدي. قال أبي ملحا.

ساعادي لم تطاوعاني، كما كنت أريد وأبي لم يستطع أن يساعدني، فلم نكن نملك إلا أفاأس واحدة والذي يحفر لا يمكن له أن يقرأ القرآن وأنا ما كنت أستطيع أن أدرب نفسي على استعراض آيات قرآنية كثيرة.

وحين وضعنا جسد جدي في المقبرة وبدأنا نهيل التراب عليه سمعنا وقع أصوات تقترب. حنحنات بفأل وسعال رجال على مقربة منا.

- جددك في مامن فلننجز بانفسنا قبل وصولهم إلينا.

- هل نحتاج إلى استخدام بندقيتنا؟ سألت أبي وأن أبعت عن عمر آمن، وسط الأشجار التي أعرفها جيدة، يؤدي إلى المنحدر الذي يستطيع أن ينفذنا من هذا الخطر.

- سنحتاجها. لكن ليس الآن.

كنت أستطيع من بعيد رؤية الرجال المثمين مع بغالهم وحميرهم وهم يخيطنون بالقبور الطرية. بعضهم يصرخ على إضاعة فرصته في العثور علينا.

- نسينا وضع شاهد على قبره يا ابتاه، انفلت السؤال من رأسي دون أعيره انتباهنا جوهريا.

- لا يهم يا ولدي. كسل القبور تتشابه ويعد قليل سيستأنس جددك مع كل الموتى الذين سبقوه، المهم أنه وصل إلى حيث أرسل، كل الموتى يتشابهون في نهاية المطاف.

ونحن نوهل في المسير نحو المنعرجات والتلال للطة على السهل والمقبرة، كنا نراهم يشمشمون حول القبر، يحفرون ويتوعدون، كنا خائفين أو على الأقل أننا فقد كانت للمصيبة أول تحد في وأنا أدخل عالم الرجال للعقد والعنيد. تناولت أبي بندقيته. أخذ بيدي وحفنا المسير صوب القبائل الأخرى.

التفت إلى أبي، بعدما فطن إلى تعبي في مجارته، ابتسم ومد يده، بإعجب شعر رأسي كأنما أراد أن يخفف من روعي

ويشجعني على كل الاحتمالات وقال:

- أسرع فقد يكتشفوننا إنني أسمع وجيب خطاويهم بعيدا.

اندفعت في إثر أبي وأنا أعص على أسناني من البرد. الجبل الذي رأيته منذ وقت طويل لم يقترب منا قط.

والخطى التي تثر بعض الرجوع يبدو أنها لم تقرينا من القبيلة التي تستطيع أن تجربنا لبعض الوقت. وجاءتني فجأة نوبة خوف مما يحكي الصيادون عن الخنازير الوحشية التي تجتاح أحيانا القرى القريبة من الغابات فتقتل الحيوانات الأليفة والأطفال والنساء. ولما كشفت لأبي هذا الخطر الإضافي قال دون أن يتوقف عن التسير:

- لقد انقرضت الخنازير الوحشية منذ زمان، والخنازير الوحشية، الآن، هم أولئك الذين يطاردوننا في هذه اللحظات.

الظلمة بدأت تتسحب، خيوط من أشعة الشمس بدأت تدغغ عيوننا. لاحظت أن وجه أبي المكهر أضفى أكثر إشراقا مد يده للخلف باحثا عن يدي لحقته مسرعا وسرنا بوترية واحدة.

- الشمس ستترقز فزعهم. قال أبي وأضاف:

- لأنهم مثل الخفافيش لا يظهرون إلا في الليل.

لم أكن أميز حقا بين طيور الليل وبين سواها. فالخوف حينما يستبد بالردء، لا يميز بين الليل والنهار، ثم أن ما كان يهمني هو الوصول إلى مكان أكثر أمنا، حيث أستطيع أن اتفلس واسترجع كل الأشياء التي تتجاوزني.

- متى سنصل يا أبي وأضفت: وهل نحن حقا في الطريق الصحيحة؟

كنت أرى وجه أبي الصارم. وهو لا يكثر لأسلتي التي يبدو أنه اعتادها. ويبدو أنه أحس بحاجتي إلى بعض الاهتمام، لقد كانت أول مرة أسافر فيها معه، العالم الذي أعرفه محدود جدا، لا يتعدى عالم الكتاب، الشيخ القاسي، والصلصال والألواح والأصدقاء والصمغ.

بعض البيوت الطينية بدأت تظهر في البعيد، تظهر لتتوارى ثم تعود أكثر وضوحا وأكثر تعددا، وأبي يجد في المسير وأنا أتبعه وكنايتي وصلت إلى نهاية العالم. وأخيرا انفتحت المجال أمام قرية كبيرة على هضبة واسعة ولاحت مجموعات من الأهالي والقرويين وهم يتصرعون في محيط القرية. أحسست بانتهاام الألم قبل أن أجد مكانا أستطيع فيه الانسباط والنوم. وحتى هذه الأوقات لم أكن قد فكرت في مصرع جدي بعد. ولم يكن الأمر بالنسبة لأبي مشايها فهو لم يجد ميرا، إطلعا لهذا العمل، ثم إن الجد لم يكن خبيرا في اختراع الأعداء. اقترب أبي

من أول بيت يهدوه ودفع الباب برفق ودخلنا لتجد أنفسنا أمام عائلة جالسة تأخذ فطورها المعتاد.

هبط كل أفراد العائلة وانكبوا يسلمون على أبي وهم يسألونه عن سبب هذه الزيارة الغامضة والمبكرة ، ثم أخيرا انتبهوا لحضوري، قال أبي إنه ولدي وأنه تعب، سألتني امرأة ساعرف فيما بعد أنها خالتي، إن كنت جائعا، قلت لها إنني تعب وأني أريد أن أنام ، أخذتني إلى غرفة مجاورة وأبي ينظر إلي شزرا.

لم يستطع أبي أن يخفي سره عن العائلة فأخبرهم بما كان، ولم ينس أن يطلب منهم المساعدة للانتقام من قتلة الجد، وحين سألته رب العائلة عن الفتاة قال أبي إنه يعرفهم تقريبا وإن الطعنة سهل معرفة مصدر قدموها.

لم أُناسا مستعدين للموت مثلهم، غاية من الينادق ترفع كل يوم، وأبي يتصبب عرقا وهو يتكرب على الرماية كل صباح. أخذ مندلياً وأمسخ عرقه الغزير، ثم أقف غير بعيد متأملاً تدريجيهم على الحرب، هذه الحرب التي لم يريدها قط، لاسيما وأنها السنة الخامسة التي تبخل عليهم فيها السماء بمنزها.

اقتربت أكثر من موقع الرماية، أخذ هذه المرة البندقية الصغيرة التي حملتها معي طوال الرحلة الليلية ، اقترب مني أحد الفلاحين وقال: إني خالك ولهذا فإنا ملزم بمساعدتك على أخذ القصاص، ثم أشار لعصفور وأقف على جذع شجرة وقال: هيا صوب واطلق النار. العصفور البريء طار قبل أن تنطلق رصاصتي العشوائية.

لم نتم تلك الليلة. قال أبي تذهب أنت أيضا معنا، دورك واضح ، إذا سقطت من أحدىا بندقية تساعد على استرجاعها وإذا مات تأخذ مكانه وتشترك في المعركة. أخواني كلهم كانوا ضد مشاركتي في المعركة ، مازال صغيرا قالوا لأبي: النار ثاره أيضا يا جماعة وهو أول منكم بالقتال ، ثم اتفقا على السير مباشرة بعد صلاة الفجر. ستفاجئهم حتما فهم لا يصلون ونقتحم مساكنهم قبل أن يجتمعوا لينظموا الدفاع ، ثم أعطي أبي وصفا دقيقا للبيوت المستهدفة وخصني بجهة البيتين الجائمين قرب المسجد المتهاوي قائلا : نعمل كل ما بوسعنا على إبادةهم قبل أن يجتمعوا بالمسجد. ثم اقترب مني وهو يهمس : ستكون نهاية محمادي أحضار الحتمية وسترتاح منه كل القبائل. ولما سألت أبي وهو يدهن بندقيته ويمسحها عن محمادي أحضار، أجاب: بصوت خافت هو القاتل الحقيقي ولماذا لم تخبر الأخوال بهذا؟ سألته. كي يكون مقتله على يدي وبفضل بندقيتي هذه.

لما خرجنا، فجرا ، من المسجد لاح لنا رجل حامل راية بيضاء وهو يجر فرسه البيضاء، ولما اقترب طلب منا أن ندله على زعيم القبيلة، اندفع الحاج عمار سريعا ، رغم سنواته

التسعين إلى الرسول وهو يقول: أنا شيخ القبيلة. مد الرسول رسالة للحاج عمار. أخذها وطلب من أبي ، الرجل الوحيد الذي يستطيع القراءة والكتابة. أن يقرأ هذا الخطاب . بعد وقت قصير صاح أبي بالقرويين . أنه محمد عبدالكريم الخطابي وإنه يحتاج لمتطوعين فالأسبان يقتربون من أجدير.

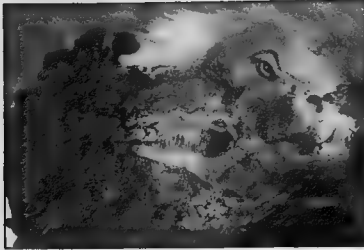
لم يحرك أحد من الحاضرين ساكنا، اقترب الحاج عمار من أبي وقال بصوت يكاد لا يسمع: إن الرسالة أفسدت علينا مخطط اليوم. لم يجب أبي وأتجه إلى حيث كان الرسول وسأله: وهل ذهبت بالخطاب إلى القبائل الأخرى؟ قال الرسول : إن كل الذين زارهم وافقوا على التطوع والانخراط في الجيش ، سكت قليلا ثم أضاف ، وقريري منكم، وافق محمادي أحضار على الذهاب فوراً لمدينة أجدير. معللا هذا بالتوبة عن كل جرائمه.

جمع الحاج عمار وأبي كل الرجال القادرين على أخذ السلاح واتجهوا لمدينة أجدير. اقترب محمد بن عبدالكريم الخطابي بنفسه من مقاتلي القبيلة، ثم أخذ بيد الحاج عمار وبيد أبي مصافحا وهو يقول : أعرف كل شي. لقد حكى لي محمادي أحضار كل شيء عن الجريمة وهو غير قريب منا وتستطيعون أن تأخذوا حكمكم منه ومن أصحابه. وغير قريب من مجلس الخطابي الذي كان جالسا للقرصاء، كان محمادي أحضار ينتظر ما يقرره أبي والخطابي.

لم يستسج أبي أن يفرض شيئا، في حضرة الأمير الخطابي ، ترك الأمور على حالها واشتغل في تجهيز القبيلة للحرب. ولما اقترب منه محمادي أحضار قائلا : إني قاتل أبوك وتستطيع أن تتخير موتي إما بيدك وإما بيد الأسبان، لم يجب أبي بكلمة واحدة.

كانت الجموع الأسبانية تقترب من مواقعنا ، وأسلحتها الطويلة المدى تصل محيط دفاعاتنا، وكان أمر الخطابي صارما: لنقتصد، فالأسلحة هذه المرة تنقصنا وعلينا إذن أن نطلق الطاقة المناسبة في المكان المناسب وغير بعيد من أبي ومنى كان محمادي أحضار يندفع أكثر منا وبدأ يطلق النار من بندقيته في اتجاه النيران الكثيفة ، وغير بعيد ترتع شيئا ما في مشيته قبل أن يسقط في دمه.

بإشارة من رأس أبي . أسرع إليه تحت وإيل من النيران وخلصت البندقية من يديه اللتين كانتا تضغطان عليها بشدة، وانسحبت إلى الخلف بجانب أبي ولما صاح بي متشجعا، أن أطلق النار انتفعت بعض الرصاصات إلى الإمام وجاءتني دوخة في الرأس فالرصاصات التي انطلقت الآن هي أخوات الرصاصات والرصاصات التي صرعت جدي .



الرأس الأعشى

وارد بدر السالم *

تركزت لي لحظاتي الأخيرة.. الاثيرة تضطرب على السائر الجاثم وحاولت ان اقسّم بقاياي معي، اذ لابد ان ارتكن الى القدر المحمول على عصف القذائف والقناير وحفيف الرصاص المزدحم، لكن عريقنا الريفى الشهم يأتينا دائما في الوقت المناسب، يحثنا على الشجاعة ويتجول بين هياكلنا مثل المصل، يوزع علينا حقنا من الشهامة والبطولة والصمود والتضحيات، وكنت، كما في كل مرة، والله، ارى على وجه دمة سقط نصفها وظل النصف الآخر عالقا بين اسنانه، كان بعض ذلك النصف بقوة كي لا يسقط. وعلى وجهه ذكر جميل تركه هكذا، لعله لم يكن متقصدا، اذ لا وقت لديه، كما اعتقد، مثل هذه الانفعالات، ولا ادري وقتها، يا عنبر لماذا خامرني احساس بان هذا العريف الطيب هو نتاج زواج الغبار والمطر. وكنت احدث ايضا، ان تحت خوذته ثقبيا بحجم الاجهام، ولا ادري لم كنت افكر هكذا، ولكنني وانما انظر اليه كنت ارى عرق السوقت منتصبا بين عيني وعيني، كما لو ان زمانا بريا قد مات وفست سنوات غالبية على هذا المكان وسقطت احلام زرقاء مضجرة بدماؤها. والله ما كنت خائفا يا عنبر، يا مولاي وشفيغي، انني احضر نفسي لهذه الليلة المتوحشة. ولم تبق لي حصة من الانفاس الا في هذا الوقت القصير القادم المتحرج على مواضعنا، هي حصتي الأخيرة في سنواتي التي لم افهم منها شيئا سوى حكمتك وهديك ولغتك الثمينة ووصاياك العادلة، ووقتها يا صديقي اخذت ابحت عن كوة بحجم العين اودع منها طفولتي وحاضري غير المستقر وشبابي المنفسم امام الحرب، وصديقي، عليك ان تصدقني حسب، اخذت اعرف واجتهد، في لحظة الضيق تلك ان الحياة جميلة جدا وعظيمة جدا، لا تشبع عرا مهما طال ولا تملأ عينا مهما اعطت، لكنني لم اكن احلم وقتها؛ اذ من العسير ان يحلم المرء في ذلك الوقت الحاضر، فقط كنت احصي لحظاتي المتبقية واهيى نفسي للعناء او الخراب، امسا الحياة فساتركها غير آسف، فتكفيني هذه اللحظات المتبقية امارس فيها

من الواجب ان اقول لله، يا عنبر، اني لم اكن خائفا في حقيقة الامر، يا صديقي وشفيغي وملاذي. كذلك من الواجب ان اتسامل امامك، كما تسأل العشرات قبلي، هل هناك حقيقة؟ يارجل اضعه بمصاف روجي واستنبر بإشعاعات حكمتك في ايامي التي حلكت حتى باتت اياما عمياء بسوادها المستديم، اني افترض، يا سيدي، ذلك افترض السؤال واعتكف الى حزني المشلول بانتظار قرارك العادل وحكمتك الجديدة، ولكن عليك ان تصدقني دائما، فلقد كنت امهد نفسي لان اكون متوازنا وشجاعا ومنفذ اوامر ميصرا، فهذه روحي الثمينة وهذا جسدي البكر، وهذا انا كلي منسحق امام الحرب، عار تماما، بلا يقظة ولا احلام، اني اعيش مهتديا بجبريتك الاثيرة: ان اكون كما اوصيتني، لك فقط، افتح قلبي واخرج منه عددا كبيرا من الاحلام المقطوعة الرؤوس واضعها تحت قدميك، حلما، حلما، ولك ان تقول قولتك، فانا اندرع كثيرا بهديك الذي دخل فتوتي مبكرا واقام على شيايبي حدا خطرا لا اعيد عنه، واحلامي التي تحت قدميك هي لغتي المهدية التي تعلمتها منك كل تلك السنوات، تغرس بها لثري كل حلم بحجم الفم، فتلوه بقسوة، وشقوا الافواه الصغيرة التي جمعتها بقم واحد هو آخر ما تبقى لي لاختاپك به، يا سيدي ومولاي وشفيغي، يا صديقي عنبر، اني اريدك الآن، كما في كل وقت، لقد فتكت بي الحرب في آخر لحظة شيطانية، وصدقني لم اكن خائفا، وقتها كنت محاصرا من ست جهات كما اذكر ولم يبق من العمر الجميل الا لحظات، كانت اثيرة وغالية، نظرت اليها بندم، فما ضاع قد ضاع ولم تبق الا هذه القبضة الصغيرة من الوقت وحفة عليقة من الامل واخرى من الذكريات المحترقة، ها هي تركن في جيبى المظوم وتنكس على بعضها، لقد اغلقت حواسي كي لا ترى وتذكر وترفس خاضرتي.

* كاتب من العراق.

اللوحة للفنان سعيد ابوريه - مصر.

اغنييتي المتجربة المؤجلة منذ اعوام، وادافع عنها بضراوة ضعيف وما عدا ذلك فكل ما يمنح من الوقت الفائض هو هبة الله في هكذا اعترف بقتناعي يا غيري، هكذا اقول ان كنت مستسلما لشعور طغى في اعماقي وملا مساماتي بروع تشي انتني عشت حياتي القصيرة كما ينبغي واملات اوردتي بريحيها الوردية: فكتت انقسم الي لوحدتي، واغنييتي المؤجلة تبحت عن الانعتاق وسط الجو المشوب بالحبوبية: فيما كان الوقت المتبقي لحياتي المهدة بالبقاء يقتسمني مع السائر: والصاحب بالحبوبية التي تقف قبل قليل نظام الماسة القادمة: ضجة مكتومة لكائنات بشرية لا تدري ماذا تفعل بين الانتظار المشغول بالغدر وبين واقع الحال المتقاطع مع الاحلام والاهام والاماني السعيدة الضالة: حياتي اختلطت امامها المرايا فقزفت من دواخلها اسرار واعترافات واغنيات واوقات مضت واخرى ستاتي محمولة على احلام بيض، اما اغنييتي، يا غيري، اخي وشفيعي وضوئي، اما اغنييتي فقد ارجأتها الى وقت ما ربما ياتي وربما لا ياتي، فقد حلت قفزة الليل، وقتلتها، ها ان مصائرنا تتعرض للخطر، والعريف، ذو الذعر الجميل، ما يزال يطوف ببنتي في الظلام ومن فمه تراشح حقن الصبر واليقظة والحذر، وكما في كل مرة، رايت على ضوء التنوير، نصف الدفعة العالقة بين اسنانه، بالاعريف الشهم، جرة وبندقية ونصف ممعة، وعندما يبادرنا بتكم ببنتنا وفيما حولنا صمت موتور اشبه بالصمت الذي يحيط بالمقابر، هو صمت يقع في الوقت المضاف الى اعمارنا، انه الصمت الذي منحت لنا الحرب، يا عريف تمسك بنصف الدفعة، فالهجوم قادم ولاشك، مادام الظلام جامعا على صدرنا، وصدفتني يا غيري لم تكن خائفا عندما جاء الهجوم، انتني احفظ تعاليمك ووصاياك واهب روحي من اجلها، لقد اطبق على عيوننا نار حمراء واصطفق على رؤوسنا عصف مجنون وتناوش احلامنا الرصاص والظناني فاختلطت النيران والسواثر والدخان والغبار والدماء، تحول الليل الى حريق متصل وشواه متصل واباحية في الموت لا استطع ان اصفها الا وانا مجنون تماما، اما وانا امتلك مثل هذه الناكدة الحية فلا اقدر ان ارى كل شيء بوضوح. الظلام يا غيري يرغم الحراق المتوالدة في كل مكان، الظلام يا اخي بعثرنا في كل اتجاه، والصفع المتكرر سلب منا قدرتنا على الثبات، فما على المرء ان يفعل اراه هذه المواجه؟ وكيف يستطيع ان يؤكد حضوره الانساني وسط هذه الاكف المقاتلة التي تشبهه المطارق؟ الموت؟

اين هو؟ هاته لي! اشتره منك بحياتي... صدقتني يامولاي وشفيعي وللاذي اشتره بكل كنوز الدنيا وانا اعني ما كنت اتمناه، ساعات ثقيلة كالجبال ساقطنا من سائر الى سائر وانا لا استطع ان افقه ما الذي يدور ببنتنا، فالقاتل صار بالامتار والاشبار الصغيرة بل اقل من ذلك، وما عليك الا ان تصدقني فقط، فانت وبم حياتي وانا مروهون بمشورتك، وفيجبعتنا استمرت الى الفجر وما كانت الشمس تريد ان تظهر كأنما الله سبحانه وتعالى امرها ان تتباطأ في طلوعها المريب، لكننا تكشفنا اخيرا عن صباح رهيب ما كان مثله صباح ياسيدي، وانا مخنف في شق ارضي، هو العاشر او العشرون الذي استبدلته طيلة الليل المتصادم بالحرب، ولا دري هل كنت

انقدم في الظلام ام كنت اتراجع، ان لم يكن بمقدوري ان افهم حقيقة الموقف، ولو كان عريفا الشهم الطبيب موجودا لكنت لم يقين بما جرى، وريما بما سيجري، فانه يقينا لا يزال محتفظا بالدمعة بين اسنانه، انها تعويذة الحياة الصاخبة بالخاطر والمواجه، كان كل شيء يقود الى محطة وعياني لتلقظان، في فزعهما المتخالف، صورا شتى لساحة المعركة، وانا اعيش في الوقت المضاف المتجدد هذا الصباح، اعيش في جيوبتي واعلق ما تبقى منه في رقبتي واركن في صباح دموي تحت سماء غدت جمة حمراء وبحولي يتراقص عصف مضغوط وتحتي اسفنجية خادعة اسمعها ارضا. وفي داخلي اغنية تمد عنقها فترى ما تترى وتفتلح فترت مدعورة، وما من خلاص يحول ببنتنا وهذه اللعة العمياء التي اصطادت الكثيرين والقت بجثثهم في العراء المحترق الذي تحول الى اسفنجية متفخضة، وايضا اسفنجية يا غيري! انها روح، انها روحك انت، تدوس عليها اضطرابا لكي تنتقلها بقديمك من خثرة الدم والتحام الشطاني، صدقني ان شعورا مثل هذا يتناوب، انتسابني وانا احصي لحظاتي التي فاضت، لكنني وجدت انها مستهتة وانا اتوغل الى سائر لا اعرف ماذا يعني ولكن هو، رافضا كالعلاقة في ثيابه النار، ومن كل مكان كان الرصاص يتدفق من فوهات لا يمكن ان اراها، والنار تتعالى بشكل يومي وان لا فاك من هذه اللعة التي انبثقت علينا منذ الليل الفات، وقتها لم اكن افكر ان هذه النار صادرة الى السماء ام نازلة من هناك. لا فرق، فالجيمع واحد ما دامت هناك نار وما دامت هناك رصاص وقذائف واحترق وموت ورعب وفزع واضطراب للموت واسف وحصار من كل الجهات، ولا اخفيك يا غيري، ياسيدي الجميل الذي اترك بطلعه واتهب، انتني انعتت للكارثة تقريبا فتذكرت عريفا وتذكرت نصف الدفعة التي بين اسنانه وتذكرت ذعره الجميل المتجسم على وجهه تجسما خفيفا وتمتعت ان اسمعه يوقى جريدة او بجوراب او ببدي او برمانة يدوية، لحظة مرقت في ذاكرتي المشلولة، وانا اقرر من جديد امام التحام التفاصيل المائسة في هذا الميدان الغريب، ان اكون حالتي الخاصة، فلقد انتهى الوقت المضاف الى عمري البريء، وما عني الا ان اتصل ببجياتي العالقة في خيط خفيف، فاصبحت عاملا ورخا بين النيران والانفلاقات والزيف الخافط لرصاص مذب وشطاني قاسية الاتصال، نعم، يا غيري، يجب ان اتسل بساوقت المنوح في سهوا او مصادفة، اذ يكفي اني بركت على السماء، بين الحراق، وحتى هذه اللحظة اكثر من خمس عشرة ساعة وكيفيتي هذا الركنك الذعر، فانا رجل بلا جهات، سويت قافمتي، لقد اتعبنا الانضاء، وكان الرصاص يحرق اطراف رموشي ويحف الذكريات الصغيرة الجريحة، ويهاجم اغنية غنية لم يقدر لها ان تفرح في هذا الجو المغفر بالدخان والنار والموت والصراخ واللامعني، فكانت ترتد دائما، ترجع عنهم النيف متحشجة، وعندما اصرخ: مالانا! ترشقني على وجهي كف مقطوعة واعرف قورا ان لا حاجة للاستلاة، يكفي انك في الحرب، فلماذا السؤال؟ اليس كذلك يا معلمي؟ يقينا انك تعذرنني، لاني وصلت الى اقصى الوقت المنوح في. وفي كل مرة ارى نهائيتي وقبل ان استسلم بلحظات تعود ثمرة الحياة مصادفة وتشكل قافمتي من جديد لتعودني الى اية جهة، بعيدا عن عريفي

الريفي ويعبدا عني، تقودني الى مسرى غامض واوقات قلقة يهبها الحظ متى شاء، لا فرق بين كل ما هو موجود الآن وما يمكن ان يوجد بقصد او بدون قصد، لذلك ان الحرب ناتجة مصادفة غير معقولة، اننا نسميها الحرب وتسميها هي الجنود، لا فرق بيننا وبينها، اعدائي ياصديقي واخي وتديعي في اوقات الضياع، فلقد مات نصف النهار دون جدوى وليس هناك من ينجينا من هذا الخراب. وانا امشي على زيف مستمر، محاولا التحرر من كل نفل يشدني الى هذا العذاب الفظيع، ولتكن النهاية كيفما اتفق، لا جدوى من التشبث بحياة لا تريد ان تستقل وتنتعق من اسر الحاضر. وهكذا اخذت نفسي، روحي وجسدي وكياني وثاكرتي باتجاه ما لست متأكدًا من سلامته، باتجاه نافورة دخان غليظة تنثني من سرة الارض فيفتجّر تراب اسود وتتطاير اشلاء اسلحة وانا امشي على اسفنجية الدم التي تنزف مع الخطوات والانفاس الثقيلة لكائنات كانت قبل قية قليل، تحلم وتتمنى برؤوسها الخصبة، مضيت بألية محكمة اتسداي، في باخلي واتماخا لسبب لا ادريه، العله، ياغيري كانت تسليه مضعة وانا ارقب لحظاتي المتواترة في هذا الخواء الذي انستقت اليه، انها لحظتي الآن في الانعقاد او الفيبوبة. وقت منفلت من تفاصيل الحياة، لحظة أسرة تقفلني الى مواضع معتبرة وسائر ملثم من كل مكان وانا بطول ققامتي مسلحاً ما تبقى من هذا النهار المضرج بالحرب، ذلك الذي منه في الحظ مصادفة في هذه اللحظة الساطعة سهوا من خطة الحياة وخطة الحرب في هذه اللحظة بالذات، في آخر النهار، وقبل ادراكي الاخير من انني حي تماما وانني احصي دقائق الجنونة، ياغيري، جبنيني، من دون كل الضجيح والغرض والقصاف الاصطفاف المرافف، جذبنني صوت قريب متحرج، فالتفت الى ست جهات، ولم ار غير جنود يتخاطفون كالجرذان بين المواضيع وغير جثث ملقاة على اسفنجية الدم، وهنا وهناك من يتعثر ومن يتقلع اثر قصف صامت ومن يستمر مثلي، ضائعا مضيعا، ولانني كنت اقضي على كل حواسي للنشظة، جذبتني تلك الحشرة، كان صوتا مقولا، صاح علي باسمي مرتين، نادى في، فتوتني وشبابي، تطلعت الى خمس جهات، وليس هناك غير بقايا الحرب وفجيعتها، ثم رفعت رأسي الى الجهة السادسة، وهي الجهة التي تلوذ بها ونحن في اعدائنا من هذا القدر، كان ثمة ملجأ ملق في السماء، على علو غير بعيد، كان يتفرق كأنه يضيء من داخله كدسا من العنادر، ومن أكثر من ثقب تتسرب اذرع خشنه من الدخان، نظرت اليه بخشية مستنقطة الحواس، اجل، ثمة صوت متحرج يطلع من تلك القلوب يذاني اننا دون غيري بحروف غريبة مقطعة، اربعيتي الروائح الطامعة من اللجأ، وكما لو كان كابوسا او حملا تفلان، رأيت وانا أقف مضطربا رأيت شيئا ما يخرج من فوهة اللجأ الملحق في السماء، وارجو منك ياغيري ان تمنحني وقتا قصيرا للتركيز، لانني لم اكن احلم، كنت يائسا وخسب، امسكت على نحو جيد وانا ألمح رأسا يجاهد في الخروج من إحدى الفتحات، من حملة الدان والفلخان، كان رأسا بشريا بلاشاك. كان يحترق، اجل هو رأس بشر مثلي يريد الخروج وكان ثمة من يسبحه من قدميه في الباخل، ناداني بياس فهرعت اليه قافزا كالسرع متعلقا باللجأ، وتذكرت كيا شيعي

وحبيب روحي، صحت في سري، ادركني يا الهي واحضرنني ياغيري، وكما يفعل متسلقو الصعاب، تسلقت لللجأ واقتربت من السخان الفاخر والراس المحترق، وكما تفعل القبايل امسكت بالراس الرخو واخذت اجنبه واخرجه من رحمة الساخن فخرج وراءه جسد بشري، دمى، معرقا، نازفا، تعال يا أخي في للحنة، انقذت من التوتر ثم هبطت به الى الارض واطفأت رأسه بارتعاش، كان مثل لسان دمية، وما تزال الحشرة تصر بين اسنانه، وكانت جروح ثلاثة آلاف جرح، قلت له، من انت؟ وكان ضوء النهار يسبح علينا شمسا متعطفة، نظرت الى وجهه بامعان، فهاهنا ان اراه بلا عيين، ثمة من اقتلعهما عنوة، وجه مطفا يغمره ظلام دامس، تحسست التفتين للمعين اللزجين فاحسست بالخراب، قلت له، ايها الرأس العاصر بالاحلام، هكذا فعلت بك الحرب اننا تشبث بي واستشاطت به الحياة وانا اتحنى اليه اقبل تمنعني فتعلق برقبتي مغفما وكانت جروحها الثلاثة آلاف تردد هذياناته، خذوك، شدد من ضغطه على رقبتي، انناقتته في هذا الاضطرام اللامتاهي، اية قسوة هذه التي نعيشها كلانا، تحسست عيني وانا لما ازل منحنيا عليه، تردت في حمله، خفت ان اشبل هذا الكائن الممكك، ظلت جروح تنثر، ثلاثة آلاف جرح تعزف نزفا فظيعة، لا يكفي كل هذا الدم تعال يا اعصى، خذوك، انا وانتم ثرك كل حوض دمك، كل هذا الدم من جسدك الضامرا! جسدك الذي صار خرقه مهلهلة، تلوذ بي، وانا الود بعنبر، اينك يا شيعي وملهي، صدقني انا لم اكن خائفا، فمغني، وقد ترمأ باطلا لك اياما طويلة، لا يمكن ان يخاف، انت قبلتي التي تلوذ بها في وقت المحنة، كل هذا المطلق الامعي احالني الى فيجيتي، انه تشبث بالحياة على نحو يوجعني مرردا في قبول اميته، لكننا الحياة الجميلة، خارج الحرب وخارج القانون الخاطيء، ناداني وبكي، نذ من مجريه الطفالتين دمع اسود، اسندت الي ظهري وانا قلق لخوفي من تساقط اشلائه، اذ قد تساقط اعضاءه، واحدا بعد الآخر، وسيصير من الصعب علي ان لله فيما بعد. ومن اين في ان اعرف اوصاله هو بالذات!! كانت راحته الدموية تملأ المكان كرايحة الشواء المنقعم، التصق بي تماما وهو يهذي، قال اشياء لم افهمها، حملته ومضيت الى اتجاه معاكس، فكل الاتجاهات لا معنى لها، حاملا على ظهري الحفيف جريحا معرقا اعصى، وانا امشي متعثرًا ببقايا الجنود والاسلحة والمواضع وبقايا الرغبات الانسانية التي حوصرت هنا وتفكت بها الحرب بلا رحمة، وصدقتني يامولاي وانيس وحششتي وملاذ العيمان والبهرمين، حملته، كما تحمل الام وليدها، ألم أخرجه من الرحم الساخن؟ وكنت اتحسس مواضيع جسده فلقد كنت أخشى انفلات اطرافه، والذي كنت اخشاه صار يامولاي، وانا في ضياعي حاملا الامعي، اجسست بخفة حملي في مواضع ما على ظهري فيما كانت اغتني المؤجلة تمد عنقها، تريد ان تتحرر وتنفجر في دمعاة او دمعتين، او كف من الدموع، سقطت واحدة من ساقتي الملتفتين، وكانت يداه تطبقان على عنتي كلما اوغلت في الغناء ودمه يتبعثر على بدلتني الممزقة والرماص حولنا يعزف لحن الفجيعة والذل في مستنقع الحرب... الحرب! يا لبالل... مانا؟ وصدقتني ياغيري لولاء، لا قلت يا شي، ولا اعتكفت على نفسي

الى آخر العجم، فالحرب لا تكفيها آلاف الاعوام من القصر على الموائد والمواد وفي البارات والمقامي، اني احب نفسي من خلالك يا شفيعي، فانا قسى سوته السنوات على حكمته الثمينة، وليقتل الحرب، من خلال هذا الاعمى، في باخلي ضالتي وعظمتي فلم اتوان زمانا، او .. والله لا ادري، لمي في منتهى التوازن واليقظة والحكمة، لقد خف حمله يا عني، سقطت منه بعض الانصضاء، يا معلمي فطهري التحيف قد خف يا الهي، انه يتاكل، ثم يثقب منه الا بقايا جثة تحسوس ويدها تشبهان بعنقي ورأسه الاعمى يندجس خلف رقبتني. وبقيابه المنخورة تنز دماء وصديدا وعقوبة، مانا تريد من الحياة يا اعمى ! وكثيرا ما اتسنى انسي لا احمل الا يثرا سقط نصفه في الطريق فاخلف، يا انصاف الآخرين المطروحة في ساحة الحرب، كان الرأس الاعمى يبكي ويفغم ثم يصمت، ثم يعود الى .. الى الغناء يا عني، اتصدق! صاح بي صيحة اجعلتني كلف انت، ودعني اغني، هل قال ذلك صراحة؟ لا ادري على وجه البين، لكنه قال ايضا، ماذا قال؟ ما قال شيئا، ثم غنى اغنية غريبة، لم استطع وقتها ان اميز ان كان صوته حقا ام هو صوتي ام هو صوت ثالث اقتحم حضورنا المشوش، غنى يالام لا مثيل له، بلغة لا مثيل لها، بحرقة لا مثيل لها، قال ، لا تركني هكذا فانا اناسط، وتواصل نزهة وغوغنة ونشيدجه وغناؤه ويكاؤه وتدفقت دماء غزيرة من بقيابه المعلقة على ظهري وكنت اشعر انه يخف وانه في طريقه لان يتاكل، انتظرت ان ينهني وان يكف من هذا العذاب الفاض عني، لكنه ظل مصرا ، وانا ادور به بين المواضيع والسوائر المتعاقبة واللاجيء الملعطة، اصعد به ال التلال فأرى حرائق جديدة تتجبر في كل مكان، انزل به الى الضفاف المسكونة بالوت فأتعثر بجثث وواصل واشياء مبركة وهو يتاكل ويبدأ عشاء وغناه في دوران غير متوازن، وكان لابد ان يحدث ما يحدث وهو يتساقط ويبدأ تشيئا بعنقي ولحظتي طالت بوجود هذا الاعمى، اعني بقيابه المحمولة على ظهري حتى امل من بين الغبار، وفي لحة وامضة، وجد العريف الشهم الذي حقن رؤوسنا بامصامل معنوية كثيرة، ثم الحلم الجميل، ما كنت اعطه عريفا، لكنه كان هو، كان جدر مدفعا صغيرا وشكله الغبر يتخذ غرابية ينذر ان أرى مثله في وجه البشر، ونصف النعمة ما يزال عالقا بين اسنانه، نعمة من غبار ومطر، كان منشغلا بالمدفع الصغير، حتى حسبت قد بقي نذره، يحارب في هذا المكان، اقرب مني بشك، ثم ترك المدفع الصغير بيننا وغلظتني بيتسم. كان يتمل في الرأس الاعمى الذي املعه على ظهري، وصاح كما يصيح المصابون بأمراض الحشرة، لمن هذا الرأس، اقلقت بقوتك، لا ادري، صاح اتركه، وكانت الديدان حول عنقي، نزيدان قوة وتفتشا، امامك موت يا قسى، فاجبت من بين الغياب، امامي حياة يا عاريف، الموت حالة استثنائية وغامضة يا عاريفي، صاح كما يصيح المصابون بمرض عصبي، ولكل لا تحارب، دع هذه الجثة، استموت يا قسى، وبار حولي اكثر من مرة فاحصا كتلة اللحم التي احملها، فقلت له، وهو مشتم، ان هذا الرأس يعني اعطب الاعاني، وهو الذي يعلمي الموت او الحياة، ومن اجله ساختار مصيري، صاح كما يصيح المصابون بمرض عضال لا شفاء منه، انت تتسحب من المعركة، وكنت اذكرك يا عني

واستحضر حكمتك وصاياك، وانا اقول للعريف الطيب، انما اتا اقدم بواجبي يا عاريف، هذا هو الواجب الحقيقي، بنا مني ثانية، يا الهي كم كان وجهه يلبدا ومغبرا، تأمل الديدان اللتين تخفاني، ثم استطلع الرأس الاعمى وهو يزبد انكماش، وصاح كما يصيح المصابون بالسهال الزمن، انت مجنون يا قسى، انت تحمل عدو!! وما قلت له شيئا، اقتربت من مدفعه الصغير وتركت ماسورة بين فخذي وتلذذت بعراى الدماء الشاحبة من هذا الذي املعه وهي تتقاطر في فوهته وتصيب عقه الاملس، وتصرف معي العريف الشهم الطيب تصرفا لا يابق به، ان دعفت بقوة، كما لو كان ممسوسا وجر مدفعه الدمى ورأيت ينعصر في كتلة من الدخان، دون سبب وجيه كما خيل الي وقتها، وصدقتني يا عني، ياروحي التي اصونها من العثرات انني لم اكن سعيدا الا في تلك اللحظة الجنونة التي غادرتني فيها العريف واحسست انني احقق انتصارا ساحقا عليه وعلى نفسي وعلى الحرب وعلى الاعداء وعلى الكرة الارضية الطاللة وواتساني احساس من انني الفتى الوحيد السعيد في هذا الميدان الجنون، وانا ادور على غير هدى من مكان لا مكان برأس اعمى ويدين كنت انتظر ارتخاهما الابدي، لكنهما ابنا الا ان تمسكا عنقي وتتوحدا مع نبضي المتعاقب على فرع وخوف واضطراب، اما ذلك الغناء المتجبر من الرأس المظا فقد كان غنائي الذي لا استطع اليوح به في مثل هذا الظرف العصيب المظلم ومع تعاقب الوقت وتوالد الاحتمالات ، اثر انفجارات متتالية وهجوم متوالت، لا ادري من اي الجانب حدث، كنت احث خطاي مع حملي، الخفيف الى اي اتجاه كان ، فليس المهم ان تحدد مسارا وتتبعه، ان ليس هناك مسار في الحرب، سوى مسار الموت المتربص به، لكنني جثت خطاي كيولما انتق متقادا وراء وهم او حلم في الخلاص مع عدوي ذي الرأس المظلم واغانيه المترافدة التي فختت مع اول المساء، وامام هياكل خرية وجدت قتلى متقاربين يحتضنون بعضهم بحسب وعصيبة، وكان العريف الشهم بينهم مطما مع مدفعه الصغير، مقطعا كخرقة مجدومة. وقفت على اوصاله المشتت وفي باخلي حزن متضام، وقفت امام رأسه، كانت عيناه مقطعتين تماما ووجهه مخضب بالدماء، وبينما استطلعت ان اقرا في تلك التفاصيل ذعره الجميل المتجسم بشكل مخيف، ويبحث بين اسنانه عن الدفعة العالقة هناك، فوجدتها قطرة من دم متدفن كان يصير رغم ذلك، على ان تسقط، ألقت آخر نظرة عليه يا عني، واتجهت الى اتجاه معاك، وصمحت بالمراس، كما ان كان تزعق وتجر فاك بالغناء، لكن الرأس كان صامتا، وانتهيت الى الديدان وهما ترتدخان حول عنقي، تساقط كل شيء، وهوى الرأس كثرة تافهة، ثم فككت الديدان اللتين تشبهان بعنقي، كان رأسه مطما وتقيبه بيكبان، وكل تفاصيل وجهه معصومة، كما لو ازليت بحربة باطشة وهالتي اجد في رأسه اي قم، لم يكن هناك غير شق واسع كجرح غن، القوت يديه على الارض، ورفعت رأسه ثم وضعته الى جانب رأس العريف الشهم، وبركت امامهما بانتظار الليل الذي سيهبط بعد ان يزول ذاك الشفق الدامي.. واخذت انتحب.. آخ يا عني.. صدقتني ياوسيطي بين حياتني اني، كما علمتني، كنت ابحث عن الحقيقة.. فوجدتها.

فانتازيا

محمد القرمطي *

الحشد الساكن، حيث تتوحد التجليات في ذات المكان.

- ٩ -

قناة تمتد بيد الاحسان لدرويش رخص
الاحسان إلا من شيء واحد، أن يلثمها من الخلف
في زحمة الحشد المتخدر. ردت عليه «جود علينا
ببركاتك يا سيدنا الشيخ حتى لو كان من هناك».

- ١٠ -

الشاعر الذي تعرفت عليه لتوي، تركني في
زاوية المقهى وراح يبحث عن المومسات كي يقترض منهن بعض
المال، ليشتري عليه سجاثر رخيصة له ولبضيقي بالباقي.

- ١١ -

درويش يوزع تبريكاته لخطوتي البصر ساعته، وكان
الاطباء والصيادلة يدنون وصفاته السحرية التي لا يقدونها.

- ١٢ -

درويش آخر ينتش بالدوران حول نفسه حتى يغمى عليه
ويسقط. وعندما أفاق، تفرس جسده بعيني الجاحظتين ثم
تمنى لو سلك طريق الملاعب الفرفرية مثلاً أو طريق فن التنطيط
وهز الارداق.

- ١٣ -

تتملعل هيئة الحسين في مقامها من كل هذا الضجيج
وصدى صوتها يردد ما عبت الله من أجل هذا.

- ١٤ -

مخرج سينمائي يستغل هذه المناسبة ليصور المشاهد
الطبيعية لمسلل سيرض من أحد الرضعات، لكنه فقد البطل
الذي ظهر أخيراً ملطخاً بأحمر شفاه على كل جسده.

- ١٥ -

ينضم سائح أجنبي مع زوجته الى صفوف المتدربين
المتأمله على يشعر بالثقل الغريب، لكنه خرج متضايقاً لأنه لم
يحبس الدروشة، في حين أخذت زوجته ترقص السامبا عارية.

- ١٦ -

في صباح اليوم التالي لليوم الأخير، تنكس ادعية الغفران
المتساقطة من مختلف فوضى الجموع المنبئة والمتنتية وكان
شيئاً لم يكن.

- ١٧ -

في مثل هذا اليوم، في المكان نفسه، يعاد التاريخ نفسه
بالكسة جديدة واستيهامات جديدة.

- ١ -

مطعم صغير، متدهش بدخان الشواء
ورائحة الغفران. الكراسي والطاولات منتصبة
كانها غيتات الريف اللاتي يتسابقن الى مواخير
المدنية رب صدقة تجمعن مع المال والشهرة في
احضان شاذ مهووس أو سادية مقامر.

- ٢ -

يجوم قسط سمين حولي تحت الطاولات
والكراسي، يتسول الطعام كله ولا يقبل الفتات
والرودا يهمهمون في الدخول والخروج.

- ٣ -

ساحة شاسعة فاضت بمن تقاطر إليها من المذنبين
والحالئين بالذهب والموعديين بالذهب مثلاً يتوافد إليها
الصالحون والصالحات. والمزيد منهم يلقي بنفسه بين الأرتال
الحمية المتحركة عشوائياً الى اللاشيء.

- ٤ -

رجل يلقي بنفسه في الساحة، رافعا يديه الى السماء مبتهلاً
بكل ما لم اسمعها. لكنني عرفت نواياه حين رأيته ينحدر عن الجموع
المتفرجة، يبحث عن صف سم النساء والفتيات ليلاصق أردافهن. من
أجل ذلك جاء الرجل من أجل ذلك استكانت الفتاة التي التصق بها.

- ٥ -

في النهاية، يسقط طفل تحت أقدام المتعبدين، ينزف دماً
مندهشاً دون أن تمتد يد المساعدة لاتقائه. سيموت لا محالة أو
يكاد. وسمعت من يقول «محظوظ هذا الطفل الذي سيلقي ربه
في هذه الليلة المباركة».

- ٦ -

رأيت صاحبي الذي تركني ينفصم بقامته الفارعة في هوج
الجموع، فاغر الفم وكان لوشة الغرق في الطوفان قد أصابته.
ولم أره بعد ذلك.

- ٧ -

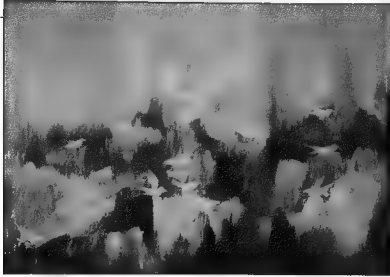
تتوافد جموع الطرق الصوفية لإحياء اللبالي «الحسينية»،
تتوزع على الساحة بعشوائية. النساء يرضعن أطفالهن اللبن
الملوث بغبار الأرضة وأثناؤهن العارية تثير شيق المراهقين
وحسد المرافقات، وهن لا يبالين، سبع لبالي سيبيتونها على
الأرصعة طلباً للمغفرة. واقوام أتوا ليتشبهوا بالدرويش.

- ٨ -

يرد يشقق العظام. والحشاشون يجدون عزاءهم في هذا

★ قاص من سلسلة عازن.

العدد الحادي عشر، يوليو ١٩٩٧، نهض



الذباب

عبد خال *

اهيم في الشوارع، ثم تسلسلت التوصيات وفي كل مرة كنت أحمل كارتنا من شخص إلى آخر حتى حصلت على هذا الكارت.

عندما تسلمت هذا الكارت شعرت بضائقه، وكنت أقذف به وأعود للتسكع على أرصفة المدينة لكن جملة صارمة انبرت من أحد الأصدقاء جعلتني أتمسك به بشدة. أعلم أنك تمسك بوظيفة أكيدة من خلال هذا الكارت، فأياك ثم إياك والتفريط بهذه الفرصة الذهبية.

اكتشفت أهمية هذا الكارت حين كنت أعبر دهاليز دائرة الشرطة، فما أن يستوقفني أحد حتى أبرز له هذا الكارت فيسمع لي بالدخول لاماكن لم أكن لأجرؤ من الاقتراب منها، أو التفكير بالوصول إليها وعندما وقفت أمام باب رأيت مجموعة كبيرة من المراجعين تستعطف ذلك الرقيب العجوز في أن يسمح لهم بالدخول لكنه كان يقف بكل صرامة أمام أي طلب رافضاً حتى الشروع في الحديث، كان يطبق على تعب سنين طويلة ويجاهد نفسه للوقوف لآداء التحية العسكرية إذا مرت بنا إحدى الرتب العالية.

عندما وقفت أمامه نحاني بيده جانبا - بالرغم من إبراز كارت التوصية - فامتثلت لأمره وأخذت أنتظر أن

مازلت أحمل كارت التوصية واقف أمامه يارتباك وعيناي تركضان في هذا المكتب الأنيق ببلادة وثمة قلق ممزوج بضيق يتمدد في صدري.

مضت نصف ساعة على وقفتي هذه دون أن تنبس شفتاي بكلمة، خلال هذا الوقت الذي استطلت تمنيت لو أنني أستطيع الركض خارج هذا المكتب فلم أعد راغباً في العمل، تطلعت لهذا الكارت الذي أحمله، هذه الورقة الصغيرة التي لا تحمل سوى جملة غامضة ومبتسرة وتشي أن ثمة دناسة تلتصق بها:

عزيزي أبو حسام:

حامل الكارت أنسان عزيز، أرجو تدبير أمره مع حياتي

أبو وائل

هذا الكارت لم أحصل عليه إلا بعد ركض استمر شهوراً عدة بدأت بوعد من جارتنا في أن تبحث لي عن عمل من خلال معارفها بعد أن اشتكت لها أمي من سوء حظي وخشيئتها أن

✽ قاص من المملكة العربية السعودية
للوحه للفنان محمد الحمد - السعودية

عندما صرحت لأحد الأصدقاء بهذه الأمنية ضحك في وجهي كثيرا وأردف:

— أنا عملت بالعسكرية فستكون جنديا ممسوحا لا تحمل على كثفك إلا الأوامر لكنني تباديت في عنادي وتغطية عجزتي.

— سترى عندما أعود وأنا أحمل نجمتين كما حملهما اسماعيل وربما أجد أكثر منهما .

ضحك حتى امتلأت عيناه بالدموع

— يا عم ... نجمتين.

أحسست بحرقه على نفسي من تلك السفيرة فتناولت بعنادي:

— سترى .

تابع سفيرتي :

— صميح . أصلك تسهر طول الليل والخوف أن تعود لنا بكل النجوم.

وتركتني وهو يلعن العناد الأجوف والمكابرة التي قدفت بأمثالي في طريقه..

يبدو أن سحر هذا الكارت توقف فبعد أن يسر لي مقابلة صاحبه كلف عن العمل، ها أنا أقف كأحد أعمدة هذا المكتب أجرى على الجلوس أو الكلام.. هذا الصمت جعلني أحرك عيوني بحثا عن أي شيء أنسل به وأقتل هذه الدقائق التي تطمئنني . بالمكتب ناقضتان أحدهما غريبة والأخرى شمالية تغطيها ستائر من الستان امتزجت ألوانها على أرضية سوداء وتداخلت لتغطي أشكالا خلابة وقرشت أرضية المكتب بـ «موكيت» سكري ذي وير غزير وسميك بيتما استقر المكتب في صدارة الغرفة ممتدا بمسافة ثلاثة أمتار لونه التمرى اللامع يثي بغمه الباهظ وقد استقرت عليه ملفات ومقلمة ودياسة وصورة لطلين تتقافز من عينيها شقاوة حبيبة.

في انشغالي خشيت أن يحدق بي فجأة أو يتحدث معي، فتركت كل شيء وترقيبت أفي لفظة منه، كان لا يزال منهمكا في الكتابة وقد طرأت عليه (ترفة) مفاجئة فيهب بيده صعدا وهبوطا. كانت ثمة ذبابة زرقاء كبيرة قد استقرت على المكتب وحكت برجليها مؤخرتها وغرزت بوزها للأسفل وعادوت التحديق واستقرت على خشمه، وجنتيه، شاربيه، شفثيه المتخاصمتين.. كانت تحط على أي جزء من وجهه وتطير من

يسألني مرة أخرى عن أمري لكنه لم يلتفت إلي فتجرات ووقفت بوجهه مباشرة ومددت الكارت الذي أحمله في وجهه — هذه المرة — وقلت بصوت واثق :

— أحمل له هذا الكارت فأننا على موعد مع سيادته وأخشى أن يمر الوقت المحدد لم يكثر بي وأبعدني عن وجهه بيده.

— استرح

شعرت أنني اتضاعل وأن كلمتي التي أطلقتها كانت محل تذمر البعض، فرفعت صوتي بحزم وأنا أحاول اكساب نفسي أهمية:

— أقول لك أنا على موعد مع سيادته ألا تفهم؟

نظر لي وجهي بارهاق، ولكن يزيح تعبا اضافيا متمم

— الكل هنا يقول إنه على موعد..

وكن يواسيني متمم:

— انتظر قليلا فقد منع دخول أي شخص.

كدت أتراجع لولا أن امتد بداخلي الخجل من تلك العيون المبهلقة ببياتي فتأبعت على الفور:

— سوف أحملك مسؤولية هذا التأخير.

وعندما رأى تصميمي تناول الكارت ودلف الى داخل المكتب، وعاد ممسحا الجبال أمامي للدخول ومانعا بيده الأخرى مجموعة حاولت التملص ومرافقتي.. لقضي هواء المكيف البارد وشعرت بأنني أقف معلقا فقد كان المكتب واسعاً وثمة شخص يجلس خلف مكتب أثيق فتوجهت عموديا باتجاهه ومددت يدي بالكارت الذي أحمله فصدرت منه حركة لم أع أي دموع للجلوس أو الانتظار فوقفت متخشبا، وكلما حاولت أن أتحدث أتراجع أمام انهماكه ولا مبالاة، .. كان يجلس خلف مكتبه — بجسمه الفارع وملامح وجهه العتيقة القاسية — منكباً على الكتابة وثمة تأفف يطغى من خلال تجاعيده المشمرة عن عبوسها اختلست النظر لرتبته المعلقة على كتفه، وكلما حاولت أن أتذكر الرتب العسكرية أعجز ولا أقدر أن أحدد في أي سلم من سلالم العسكرية يقع التاج والقبض.. كانت أعلى رتبة عرفتها حينما تنأقل أهل الحي أن اسماعيل ولد السقا أصبح ضابطا وكف الناس عن معايرته بلقب (الزفة) وأصبح محل حفاوة الجميع وكنت أمني نفسي بأن يحتفل بي أبناء الحارة أسوة باسماعيل الذي كان يشاركتني اللعب والبلادة.

- قال بأنه مبعوث من عند (أبو وائل) وأنت أخبرتي أن
أسمح له بالدخول حين استأذنتك بذلك.

وابتلع ريقه بصعوبة وأكمل:

... صحيح أنك لم تتكلم ولكنني فهمت من إشارتك أنك
موافق.

رمقني بنصف التفاتة وكأنه تنبه لوجودي.. كانت
التفاتته أقرب إلى الاحتقار من الترحيب وصاح بالرقيب

- هناك من أزعجني.

تطلع إلى الرقيب معاتباً ففتح عيني على اتساعهما
وحاولت إخباره بأنني حافظت على تشبسي منذ دخولي إلى
هذه اللحظة كان ينظر إلي بإجهاد ولا يعرف ماذا يصنع،
وأخرجته من تردده تلك الصبيحة العنيفة التي صدرت من
سيده:

- هيا قم بعملك. عليك إخراج من أزعجني.

تحرك الرقيب باتجاهي وأمسك بيدي في محاولة
لأخراجه، فازداد تهيجاً:

- ليس هذا!

- ليس هناك من أحد سواه يا سيدي.

- بل هناك ..

وكن على أستانه

- أنت تعمل لا ترى إلا القريب من عينك التي أكلمهم
الزمن.

ارتبك الرقيب كثيراً، وبتمتعة أقرب إلى الرجاء تساءل:

- ومن هو ذاك يا سيدي.

كان لا يزال جالساً خلف مكتبه وصوته يتطاير من بين
شفتيه المتخاضعتين:

- أنت لم تعد تصلح إلا لعد ما تبقى لك من أيام.. لا
أعرف كيف بقيت ممسكاً بوظيفتك إلى الآن.

كان الرقيب زائغ البصر يتلقى تلك الكلمات النارية ولا
يعرف ماذا يفعل، أعاد محاولة الاسترخاء:

- سيدي أنني أقوم بما تأمر به على أحسن وجه.. من
الذي ضايقتك وسأخبره في الحال.

صاح به بحق:

أدنى حركة تصدر من يده وتستقر على المكتب ثم تعاود
التحليق والهبوط على برجة وجهه الواسع بخفة وسرعة
خاطفة.. المكان الوحيد الذي كانت تستقر فيه للحظات.. كان
- بين شفتيه المنقرجتين اللزجتين فتهبط وتعد بوزها
وتغرسه في الشفة السفلى وتعاود التحليق مرة أخرى ازدادت
حركة يديه وفار وجهه بالضيق تلاقت عينانا فرمقني
بازدراء كنت متحفزاً فمددت له بالكرات الذي أحمله لم يمد
يده واكتفى باختلاس نظرة سريعة ومباغتة للكرات الذي
أحمله وعاد للكتابة وعدت أحقد في ذلك المكتب الواسع
وأتمنى لو أنني أستطيع أن أتحرك لأهرب من هذا الموقف..
كنت أفكر جدياً في ترك مكتبه وكلما هممت بذلك تداعت إلى
مخيلتي صورة أمي التي ستصفني بأقذع النعوت لو
أخبرتها بقلعتي وستذكرني بكل ما صنعه أبي معها وقد
تتمادى في ذلك وتعتني بـ "ذيل الكلب" .. قد ضقت بها ومن
تذمرها وتذكيري الدائم بما جناه أبي على حياتها وما خلفه
لها كانت تقول دائماً:

- لم يرض أن يذهب للأخرة دون أن يترك له صورة
تذكرني بعذابي معه.

وتفور ذكرياتها في لحظات فتلعن اليوم الذي جمعها
برجل لا يعرف سوى الارتواء على السرير والشخير في كل
الأيام، وقد تقذفتني بأي شيء يبدها وتصيح بغيت:

- يلعن أبو بطني اللي حمل بذرتك.

مازلت أقف أمامه متفضياً وأتمنى لو أستطيع الهرب
بعد أن أقنعت نفسي بتدبير أي كلام أطلقه على مسامح أمي
ولتقل ما تقول فقط أن أهرب من هذا الذل.

أجدني أقف أمامه كالأبله ولا أحدث شيئاً سوى
التحديق به ... يبدو أنه لا يستطيع تكملة الكتابة فكلماً
استقرت ريشة القلم على الورقة رفع يده هاشاً تلك الذبابة
الزرقاء التي أصرت على مضايقتي ومواصلة عيها على وجهه
، قذف بالقلم جانباً واستدار بجذعه الأعلى خلف كرسيه
ضامطاً على مفتاح جرس استجاب له حارس المكتب بسرعة
عجيبة. يظهر ذلك الرقيب العجوز بقماته المنحنية والتي
جامد كثيراً على أن تستوي وخطا خطوات سريعة لا تتناسب
مع عمره الكبير والقي بالتحدي بانضباط وقيل أن يسدل يده
من على جبهته كان الصراخ يملأ فضاء المكتب:

- ألم أقل لك : لا تسمح لأحد بالدخول؟!

تلثم الرقيب وبلهجة مبعثرة اعتذر:

- ها أنت تضيق وقتي بأستلثك السمجة.
وأردف بعجل تطاير معه لعبابه على سطح المكتب:

- لا أريد ضياع الوقت أكثر مما مضى.

وحين لمح أن حارس مكتبه شارده حائر صاح.

- اقرب لا طول الله عمرا

وأشار بغضب صوب تلك الذبابة الزرقاء التي استقرت على المقلمة ، فتحرك الرقيب صوب تلك الإشارة وأخذ يتطلع ، وتمتم:

- والله لقد قمت بتنظيف كل بقعة في المكتب أكثر من ثلاث مرات كيلا اغضبك

صاح بانفعال مبالغ فيه:

- انا لا أتحدث عن نظافة المكتب يا غبي..

... بل عن هذه الذبابة التي لم تجعلني أكمل مهمتي..

.... فكيف سمحت لها بالدخول.. عليك بإخراجها

الآن!!

اتسعت حدة الرقيب ورده بدون قصد:

- ذبابة

- نعم ذبابة

- ولكن ؟..

- لا أريد كلاما زائدا.. ألتعلم هنا حارسا وتنقاضي رائتها . هيا قم بدورك وأخرجها .

تحرك الرقيب بسرعة صوب الباب فصاح به:

- إلى أين أيها الأبله؟

- سأحضر الفليتن.

صاح الضابط بغيظ كمن يهيم بتمزيق ملابس:

- ألا تعلم أن المبيدات تسبب لي حساسية؟

رد الرقيب بدون شعور:

- نعم .. نعم تسبب لك حساسية

وظل شاردا.

ليصبح به :

- هي أخرجها بالهش أو بأي طريقة كانت

وبهمة بدأ الرقيب هش الذبابة التي أخذت تنتقل من مكان لآخر. والرقيب يتبعها أينما اتجهت ، وقد خلع (البريه) وأخذ يضيق عليها الخناق في زوايا المكتب فتمنحه قليلا من الفرح وتعاود التحديق في الأساكن الواسعة والتي يصعب فيها ملاحقتها أو أن تتجه مباشرة على وجه سيده فلا يقدر على شيء سوى انتظار أن تغادر إلى مكان آخر ، لم يكن قادرا على التركيز فحين يتبعه يسمع أمرا وبعض الشتائم المندفقة فيتابع هوشا بعشوائية.

فجأة وجدت نفسي أشاركه متابعة تلك الذبابة الزرقاء وهشها فكانت تنتقل بخفة وسرعة صاح بتنا محقرا:

- يا أغبياء افتحوا الباب وهشوها باتجاهه.

وجدت أن هذه الشتيمة قد ادخلتني في دائرة اهتمامه فقد سمعت أمي توصيني في إحدى المرات:

- إذا سبك الكبير فهذا بداية الخير الكثير.

لذلك تفانيت في إظهار الحرص على إخراج هذه الذبابة هامسا لاعماقي :

- يا ولد شد حيك ربما تكسب بعض رضا.

فانبرت أوجه الرقيب الذي كان يتحرك بصعوبة وقد بدأ الاعياء يجري في مفاصله، وثمة تمتعت بهمس بها لدخله بهذر، لأجد نفسي أصبح به:

- تعال من هنا.

وأخذنا نهش الذبابة وأثناء الهش وقفت حائلا بيننا وبين السيد في محاولة لمنعها من إعادة هبوطها المستمر على وجهه حتى إذا ضيق عليها الرقيب الخناق وأصبحت على مقربة من الباب أسرع على عجل لفتح الباب الذي وقف خلفه مجموعة كبيرة من المراجعين والذين رأوا الغضب يتطاير من وجه الضابط بينما راونا نهش تلك الذبابة التي استطاعت التخلص من الزاوية التي حشرها بها الرقيب فعادت للتحديق في أرجاء المكتب وقفوا للحظات يتأملونها بإندهاش وحين فاض الغضب صاح الضابط صريحة أحسست أنها شققت سقف حنجرتي:

- قلت .. أخرجوها

انبرى أحد المراجعين لمساعدتنا بعد أن قذف بملفه جانبا، فجأة لم أشعر إلا بالجميع يتدافع لمزاحمتي في هش تلك الذبابة الزرقاء.

* * *

هذا ليس غلبونا

عبدالمجيد الهواس *

١ - الهطارة

لحمك نبيء أبها البعيد

كيف يمكنني أن أنسف المسافة التي بيننا ، أبها الوجع الأخير..
أمرع نحو المنصهر.. حيث ساندفع بقوة كي أبعد أكثر.. كل

قفزة سترك في مسافة للنجاة.. تترافق ظلالهم ركضة خلفي..
تلوح المصابيح البعيدة في الورا بهاء، فترتمي تلك الظلال بسوادها
علي. أحسها لافحة كالسياط على الظهر فيتعاظم إحساسي بالخطر..
أضاعف قواي وأتنبأ باستدارة ستفتح لي أزقتها المتشعبة والمظلمة.
هناك أستطيع أن أراوغهم، فينقلون في مدخل آخر لن أعبره.

هأنذا قد أضعت الطريق الذي سيقودني إل غرفتي. لم أتعلم
بعد مسارب المدينة، والليل الكابي لا يتنفس الهواء . كل النوافذ
ناظمة، والبنائيات مانت واقفة.. ربما تستيقظ غدا، إن وجدت نفسي
مرة أخرى على هامش الحياة.

لن يبتزوا الفرنكات البئيسة التي مازالت راقدة في جيبي. هكذا
قلت. أم أن مهمم الوحيد هو أن يتخلصوا مني نهائيا أو أن يركبوني
قطار منتصف الليل.. عائدا إلى عتبات الخيبة الأولى؟ لا أحد يفتح
نافذة أو يطل برأسه من ترحمتها. هل أصرخ؟ وإن لم ينزل أحد
لانقاضي ، فإنه حتما سيرفع سماعة الهاتف ويدير أرقام الشرطة.

لكن كيف ينام البوليس في مثل هذه اللحظة؟ ولماذا لا يهربون
الشوارع أو حتى لماذا لا يقبضون علي، ما داموا على الأقل يعتقدون
بان بشرتي مقبلة. إذ بسبب أو يدونه عليهم أن يدخلوني زنزانا، أو
يجلسوني على كرسي ويضجكروا.. ثم حتما سيحدون عذبي بطاقة
الاقامة، وسيطلقون سراحي بعد ذلك ببعض الكدمات على وجهي أو
أثر خفي لخصيمهم على الظهر.. المهم.. لن يبتزني أحد.

أحس بالدوار.. صوت القطار يهدير في رأسي. تكبر
الدوخة. اليد التي لا أعرفها تحاول إيقافني.. تتعب
أصعب من العرق المتصبب من الجسد.. العين الخفية
ترامح حولي في المصورة يرتعدون من البرد. ليست في
القطار تدفئة هل صرت اهذي..!

كؤوس النبيذ انطلقت في رأسي بعد كل هذا الجري. وأنا لا أحب
القمار.. بدأ الثلاثة يديرون أوراق اللعب بينهم. يرمون على الطاولة

* قاص من المغرب

بعض الفرنكات البئيسة دونما معنى للربح أو الخسارة. إذ في
النهاية لا أحد سوف يحصل علي. ثمن قنينة نبيذ، أو ربما سيحصل
عليها بالكاد. رخيصة طبعاً. إذ بعد لم نستطع شرب نبيذ فآخر..
رفعوا رؤوسهم نحوي بالتناوب:

— ألا تريد أن تتسلق؟

— نريد أن نغطي للسهرة معنى..

لعبت دون معنى.. لم يكن في الأمر تسلية.. ربحي بدأ يتضخم
دون أصرار مني علي ذلك، كان يودي لي أحكي لهم شيئا. لن ينصت
أحد.. كنت أحس بقلقت قلبيها في جيبي.. تنام تبحث عن الصباح كي
تعصر القهوة وتذيب السكر «طعم ابتعادك مر..» ، «امي . سيتغير
كل شيء حين أعود» تتبع شيابها وحليها تتحالب علي كبرها وهي
تجوب أسواق الحياة الصغيرة كي تلطعني في البعيد.. أول الشهر..
لست أدري كيف تفعل كل هذا..! تبعث ما لديها وقبلها معصوم من
هر الجوع ومرارة القهوة.. وعصر لم يفهم راح يستل من جيبي
أوراقا نقدية مغرية الأرقام. وأنا لم أكن أريد شيئا. كان علي أن
استجيب لدعوتهم فقط. كؤوس صغيرة للتعارف.. دون شيء آخر،
دون أوراق اللعب. لم نتعارف حتى.. دارت كأس نبيذ أخرى أدار
معهما عبر ابتسامة ماكرة وهو يخرج مدية حادة ويضعها على حافة
الطاولة.

— هكذا كنا تلعب في الحي المصعدي.

— (ارتجفت) خذوا نقودكم.. للعبة صارت سخيفة.. أريد أن
أخرج.

أعدت أوراقا لي أجيبي كما أخرجتها، وكان السلم مظلماً..
أحسست بأصابع أحدهم تلمس حافة جيبي — أدركت اللعبة. لذلك
لمتصني الخوف. ولذلك فأنهم مازالوا يلاحقوني.

ربما كانت اليد يد أعمى.. هو الذي ربت علي كتفي أكثر
من مرة.. ربما قال «إنك تهذي» هو الذي أبصرني ولم
أبصره.. ارتطام العريبات فيما بينها عند كل محطة يعيد
إلي انتباهها خفيها تلتفه الحمى.. لن أنهض من هذا
السفر المحموم.. نصل سيف عمر يقرب من رقبتي،
أحس باختناق المسافة وسأم الطول.. الأعمى قشر
تفاحة بموسى صغير.. ربما قال «هل تريد أن نتذكر؟»
ربما قلت «أريد أن أنام».

وجدت نفسي في الساحة الكبيرة.. بنائية البرلمان ترقد تحت

أضواء المصابيح العالية.. اقتربت من بوابة.. فككت أزرار بنطالي وبدأت أتبول.. إذ إنه لن يحدث شيء ما لم أقسم بفعل يستدعي شرطة المراقبة.. ولن يعتمد الشلالة الآخرون الذين ينتظرون أن أعبر الساحة إلى منزل زقاق ضيق.. وهذا سوف لن يحدث وربما لأن أحدا لم يتدخل بعد.. فقد سمعت نداء يامتا في الخلف.. صوت انتوحي جاء ليحمي ظهري من فزع استكن فيه.. كانت قد شرعت دفعتي النافذة ولوحت بيدها كسي أصعد.. وكضحت لتسلق السلم إلى الطابق الثالث.. لم اتساءل حتى عن الذي سوف يحدث.. وسمعت خطواتهم خلفي.. تفزع الأرض كخوافر فرس.. كان الباب قد انفتح وأطلت منه براسها.. ثلاثة يطاردوني منذ ساعات أريد أن أخفي..»

كانت ضوضاء سهرة خفيفة تتفرج من الداخل.. تحمل معها موسيقى ورققة نبيذ.. لم ترتعب من بشرتي لكنها لم تستضيفها.. رأيتها تتوارى قليلا دون أن أجري على أن أخضع قديمي باتجاه الباب.. كنت سأفعل لو صعدوا لي لكنهم لم يفعلوا ظلوا متربصين في الأسفل.. ربما كانت ستنادي على الشرطة.. لكنها لم تفعل.. أطلت براسها مرة ثانية وفي يدها زجاجة نبيذ فاخر.. أفاض ليلة سعيدة.. هكذا.. سأشعر بالخيبة فيما بعد.. لأنني لم أتذوق طعمه.. ظلت القبضة في يدي حين ارتطمت الزجاج مع الأرض.. لوحت بها في وجوههم دون أن أصيب أحدا.. تراجع عمر حين فر الأخوان ولحق بها دون رجعة.

٢ - الشمس المتعينة

سأقول بأن عمر صار صديقي بعد تلك الليلة.. لا أعرف كيف لكن هكذا حدث.. ربما لأن طارديني لبتين أخريين في العلم.. فككت الكابض بنفس اللدية التي كانت كل مرة تسقط منه فالتقطها وأرشقه بها.. استيقظ بفرح كبير على ضوء الصباح الذي يلوح لي بالقماشات المعلقة على جدران الغرفة والأصباغ الزيتية عليها.. لو تكن إليها بزفات الفرح ليحصل حقدني عليه إلى شفقة.. يتعاشاني في المرات إلى أقسام الدراسة.. ندما.. أو خوفا من أن تسقط مديته فالتقطها وأغرسها في صدره..

في مقهى الأكاديمية الملكية للفنون الجميلة.. شربنا قححا باردا ودخنا سيجارة مشوشة.. لم تكن لنا القدرة الكافية لنظلم مزوجين بالحد ما دامت الظروف لم تكن تسمح لنا بذلك.. جلس في نفس القسم.. تنغمس في نفس الورشة.. نخضب أبيضنا بنفس الألوان على نفس القماشات.. ونعشق معا لوحات «ماغريث»

صرنا ثلاثة فيما بعد.. حين انضم إلينا «بايرون» والذي لم يكن سوى قامة ضخمة تحيط به الرهبة.. كنا نسمع عنه حكايات مضحكة.. لكن حين وجدنا غرفا في الحي الجامعي الذي كان يقطنه.. تأكدنا أن البناية كانت تقرب من الانهيار حين يسقط مخمورا وهو يصعد الدراج إلى غرفته.. أو حين يراهنه أحد في قدرته على شرب قنينة نبيذ من خمسة لترات دفعة واحدة.. والأدهى من ذلك كله.. حين يتعذر علينا النوم من حدة صراخه وتأوهات حبييته ليلة

استضافتها.. ثم عادة ما يتقلص حجمه في الصباح ويصبح طفلا خجولا وهسامتا وهو ينسحب مستترا مع الجدار نافعا رأسه في الأرض كالنعام.

توقف القطار ربع الساعة أحسست بأن ظهري قد تورم.. أرت الوقوف دون جدوى.. مد لي الأعمى عكازته.. كما لو كان ينصت لرغبتني العميقة في استنشاق هواء الصباح المتلجج.. نور البياض يضيء العتمة في داخلي.. أراها سرية تنحني لظلالها الداكنة.. أسحب منديلا صغيرا من جيبي وأحجب عيني كأنني ساري ما تخفيه تلك الحجب السرية.. الطين الناعم تحت لملمي يفرج عن سحر الأشكال ببطء.. أتذكر..

الفرشاة مخضبة في يد عمر.. انظر إليه واندعش لقدرة التعبير.. وربما لقدرة على الافتتان بمرحلة «ماغريث» التعبيرية والتي كانت وقتها تمثل خيبة بالنسبة له.. فهي لم يكن لها نفس صدى أعماله الأولى.. «محاولة المستحيل» عمر ما لبث أن تخل عن الفرشاة والألوان وبدأ يشتغل على صفائح القصدير مستلها صدا الحي المحصدي.. رأيت ذات يوم تلك اللدية مقحمة بعنف.. داخل صفحة مستديرة تكوّن شمس.. نفس اللدية التي هددني بها دون معنى.. عمل ربما كان له صدى قوي في أكاديمية الفنون حين أسماه «الشمس المتعينة».

ايغور كان له وجه آخر.. كان النحت فننته الكبرى.. وبندر هول قامته وضخامتها.. فقد كانت منحوتاته دقيقة جدا بحجم كلب.. إن كائنا بهذا الحجم لا يمكن أن ينتج داخله إلا هذا الكرم الجميل من الاختزال والتصغير.. تصغير الأحجام إلى درجة جعلها «ماتريوشكات» دقيقة.. أعرق ضخامة وأكثر إثارة.. تلك اللعب الأوموية التي كلما فتحتها أخرجت من عنقها كائنات أصغر.. فتفحه فيفتح لك قامة أقل حجما وأكثر دقة.

أما أنا فقد كانت فننتي مختلفة مع النحت.. وكنت أفضل عجن الطين الرطب متمثلا ذلك الوهل العظيم أيام الشتاء.. في قرية كانت تبثلغا صفارا ونحن نتوجه إلى المدرسة.. والأرجل مثقلة وغائصة.. عمر يطلق ضحكاته الهستيرية وهو يبتني في النهاية باني شككت عضو ذكر.. بينما ايغور كان يحشو عي.. ويصف الحالة التي كنت أشتغل فيها «حنفاء» أعصب عيني وأضع كومة الطين بين يدي وأشكل الأشياء بالاتصال والمس ونظرة الداخل الفطرية.. إن قوة الأشياء أن تأتي من الداخل..

هناك عميقا تكون العين التي ترى.. هكذا يقول الأعمى.. وصغير القطار يرتفع حادا.. لمسيرة أكثر طولا وأقل إيلاما.

٣ - الخضيب

نزل الدراج.. عميقا في الأسفل يتبع المغارة القطار.. حجب كئيبة من السواد.. ضوء المنصورات من الداخل يتراقص على الجدران الداخلية للمغارة.. مكررا

وجوهنا على الزجاج الصقيل.. تتلون بألوان الضوء .. تخفت فوقها الظلال .. تعود تتحرك .. تصعد راحة الدخان أريد أن أشرب كأسا قبل أن ينتهي ليل هذه المغارة أسمع صوت أيفور في البعيد والأعمى قدامي ينظر كاسا في الكئال.

وإن .. سيكون كئال ١٢ هو مكان ارتيادنا المعهود... أو لنثنين تسمية ايفور له «الحضيض» استنادا الى عالم دماكسيم غوركسي، المثخن. «الحضيض» هو المرقص الليلي الأكثر حضيضا .. وهناك، حيث كانت المدي تتسلل والعيون تدمع رغبة في سيطرة محشوة.. أو زلجاة شمعانيا سيدفع ثمنها رجل هار جاء يبحث عن جوفة من الفتيات جئن تحملن بترف زائل أو بترتيب جديد لمشاعر السفر. كنا معا الأكثر حظا .. لأننا مع ايفور، كنا نسير مغمضي الأعين. ان قامت كانت تحمينا وتقرض الاحترام. ثم أدركنا ان احترام الآخرين لنا لم يكن سوى خوف، اذ يكفي أن تذهب بمفردك الى مرقص أو بار حتى تضرب على قفك. فقط لأن بشرتك كما بقال مقيته. عليك أن تتحرر ما هنا إذا ما سحنت الفرصة لذلك. ومنذ اللحظة الأولى حسمتنا في الأمر.. فنحن لم نكن صعلاليك تماما، لكن اللعبة كان عليها أن تتشكل بحذافا. شربنا كؤوسنا الأولى حين طلب عمر قنينة خمسة لترات. وكان على «البارمان» أن يأخذ بعض الفريكات الإضافية كي يعلن عن لعبة رهان ومزايدة.. «ايفور سيكرع خمسة لترات دفعة واحدة» والحصيلة .. رهينا الرهان ثلاث مرات حين كان ايفور يتوجه الى المراشاح ليفرغ جوفه بعد كل محاولة. لم تتكرر الفرجة إلا مرات قليلة لأن عمر كانت له رهانات أخرى تضمن لنا الأكل والسجائر وقنينة ايفور البضة.

- «وقادر» ؟.. سرت أسأل عمر.

- يجب أن نرعيه.

هذا الشباب الجزائري الذي جاء من ركنه المظلم في «الحضيض» يطلب أن يجلس إلينا ليعرض بضاعته من أجل أن ينضم الى الشلة : «معي ما يصلح لتجارة مربحة». ورغم أن «قادر» كان حذقا والكل يعرفه في هذا المكان. تركتي عمر انقرد به وأخبره بأن المكان لن يصلح له بعد اليوم. وأتانا نتاجر في نفس الشيء. ولبن يصلح أن نتتارش فيما بيننا بعد يومين. في نهاية المطاف، لم نكن نتاجر في شيء. لكنه كان علينا أن ندخل ولم نحل الجلسة طويلا حين انصرفنا .. ولم أعرف كيف فعل عمر ذلك كان قد عرف أين كان يخفي تلك اللقاعات المحشوة.. ولأننا راينا قادر ينقش ولا يستطيع أن يعلن عما ضاع منه خرجنا. ندخنا طيلة الليل وطيلة النهار الذي بعده ثم انسحب عمر برأسه الخاص وهو يقول: «الأمريكيون متشاكسون من رقم ١٢، ولهذا لن يبحثوا عن بضاعتنا في الكئال.. سأنهب إليهم في العسكرية».

في الأيام الأولى التي كنا نذهب فيها الى الحضيض. كنا

نتسلع بالمدي خفية الا يكون قادر قد نسينا، ولا شك أنه بعد الذي حدث له، سيحلب لنا ما يكفي من الصعلاليك لعصرنا. لكن منظر ايفور وحده كان يكفي لارباك العالم. ايفور الذي في الأخرى لن يستطيع سحق بعوضة.

بدأت أنسحق في الداخل.. أتوارى وأعجز عن دك الطين. بدأت تكرر المسافة بيننا وبين الأكاديمية الملكية للفنون. لكننا في نهاية المطاف، كنا قد راعنا على الخسارة قبل أن نراهن على الربح لأن الطم كان قد أفسد علينا مسبقا قبل أن نولد.. اليد تثقل، والطين يتصلب، والقماشات تصير مقيته، وساحة البرلمان حين أمر بقرعها وأرفع رأسي الى تلك النافذة... لا أسمع صوت الانثى الخافت، ولا أسمع رقرقة نبيذها الفاخر.

مرت السنة بسرعة قصوى تنحدر مسافاتنا القصيرة. كان عمر قد اكثرت مسكننا جيدا، بشرفة عريضة وغرف كثيرة وحمام.. نسي تماما فنوننا الجميلة. لكنه ظل يرافقتنا مساء كل سبت الى الكئال. نخرّب ونندخن، ونتلقف دموع الحسنات اللواتي ترغبن في سيطرة محشوة.

من سنة، صارت لايفور صديقة. استخرجها من داخل قوقعتها صغيرة، لعبة الماتريوشكا لا تتجاوز خصره. متناغمين دون أن نسال منهما مدايعاتنا السافرة. اذ بعد ذلك صارا حبيبين لا يفترقان. وصار ايفور متحفظا في صراحته العنيفة ليلا. حتى انتقل نهائيا الى حضن «مسوزان» التي كانت طليقة بيثها. هناك حيث كانت في غرفة تحميني من عزلة منظرته.

وكان ان الانتقال الجديد قد عطر المسافات بيننا وقلل من ارتيادنا للكئال. اتصلنا بين الحين والآخر بدعوات عمر من أجل عشاء هنا أو سهرة هناك. حتى اللحظة التي قرر فيها ايفور سفرا الى موسكو. لن يكون طويلا على كل حال. لكن حماما من الثلج كان سينعش أوردته ليستقبل العالم من جديد.

هيئنا حفلة صغيرة من أجل كل شيء. فسوزان حامل، وبعض أصدقائنا في الكئال استقرحهم هذه الدعوة المغايرة. بعضهم حمل قنينة خمسة لترات مداعبة لايفور. وبعضهن حملن دبة من أجل الطفل القادم.

أما ايفور وأنا، فقد انصرفنا طيلة يومين في رسم امهات الماتريوشكا على قشور بيض طازج، بإصرار كبير على ألا تتكسر البيضات. وكان الرسم متقنا ومطابقا تماما للأصول. في تلك السهرة وضعنا طبق البيض على الطاولة، طلب ايفور من كل الحاضرات أن تشاركن في المسابقة من أجل مبلغ هام سيترجم به عمر على أول واحدة تفك لعبة الماتريوشكا في قطعها الثلاث. ثم انجعت البيضات في ثانية.. وارتفع الصخب والضحك والجوانج.

شربنا حتى الفجر .. حيث رافقنا ايفور الى محطة القطار في طابور طويل من السيارات، ودعنا على صغير القطار بعد أن طلبت منه الفتيات هذه المرة ماتريوشكات حقيقية.

٤ - هذا ليس غيلونا

من أين تبتدي؟ حدود السماء وأين تنتهي؟ لماذا رسم «صاغريت» السماوات وعلق فيها شخصيات واقفة كتماثيل. بقبعاتها وبسلاسل الكابية .. منتفضة أبدا ضد أية جانبية هل كان للأرض معنى؟ أو للكائنات؟ إن لم يكن طعام حامض الكبريت في رثتها .. البرقة الجماعية الموبوءة بالتناقضات بتضاربات الأفكار للوقوتة .. والاحاسيس المتنافرة.

بدأت الفرس الصغيرة تركض في دمي.. أراها صاعدة نازلة فيه. شمس «مير» السوداء تضئني من الداخل وتصرع الأحشاء. نجوم كابية.. أسير في الليل الطويل دون فرح، ودون ألم، ودون أي شيء آخر سوى تلك الفرس السوداء الراقصة لم تكن فرسا، عاد أيفور ولم يعد. عاد كما لو شربت الأرض قامة أو دمه. لا يقول كلمة ولا ينالم. يتكور في ركن صغير من البيت ويتولى حول أعضائه سوزان تبكي ولا تقول شيئا.. وأنا أسير في الليل الطويل. الماتريوشكا يا الله. أعصر ساعدي .. تتكور العروق كرة صغيرة. تتدهرج تحت الجلد. أعصر يدي يفتح الوريد.. أرفع عنه غشاء الجلد. تصعد الكرة الصغيرة .. تخرج أرجلها الفرس. ليست فرسا. تقف على حافة الساعد. رتيلاء سوداء بعينيهما النافرتين تحلق في وجهي لا تلتصق لا تتكلم لا توميء برأسها. تنفض فيقطر منها بعض الدم. تدور على أرجلها في نفس النقطة كراقص درويش، ثم تلج يدي من جديد تقحم رأسها في العرق ثم تلتحق به جسمها الأشفق ولا يبقى أي أثر لأي أثر.

صرت أذن دون شهوة. أذن طعام الثبات الحارق. اللغات الأكثر مودة والأقل إيلاما.. تصلني التوبات السخية بالغباب. أغيب .. تتلاحق الأيام وأيفور لا يتكلم. فقط يتكور ويبيكي .. أسأل سوزان التي تسأل أيفور الذي لا يقول شيئا عزف أيفور نهائيا عن الأكل. أعد له لافاة فيدخنها كاسا فيشربها ثم لا شيء. صرت أسأل بوميا عن عمر في الهاتف. لكن لا أحد كان يجيب. هذا الصباح رن الهاتف وكان عمر خلف السماعة يطلب أن أزوره في أقرب وقت. لم يشر لي حتى وداعيا الاستعجال صرت أحدثه عن أيفور دون جدوى.. الرتيلاء دائما، بدأت تعضني .. أحس بالغثاين ورغبة في التقبيل لكن لا شيء من هذا يحدث ربما بدأت تنفث سهما وتدعوني على التصرع بالترديد ساعد استبدادها بي ما رأيته من عمر. سأقول بانني لن أراه أبدا الآن.. ربما هربت هذه المرة حقيقة سرعا نحو المنحدر حيث ساندفع بقوة كي أبعد أكثر.. كل قفزة سترك لي .. لا شيء.

كان عمر يحدثني طوال الفترات السابقة عن أصلقاته الأمريكيتين. عما تدره عليه من أرباح تلك التجارة معهم. هذه المرة، تطورت الأمور ولم أكن آخر. ولم أكن أصمدق وأنا أطل على تلك الحقيقة الضخمة التي فتحتها عمر أمامي أن أرى تلك الترسانة من الأسلحة. مسدسات. رشاشات. قنابل ورصاص.. أي خراب هذا

الذي سنستاق فيه. لم أتوان لحظة من الصراخ. خرجت سرعا وأنا أؤكد لعمر أنني لا أحتمل .. وأنني لن أخبر أحدا بما رأيته. المهم، أن تتوقف تلك العلاقة بيننا مرة أخيرة ونهائية.

ولماذا سيسير كل شيء نحو هذا الخراب. أية قوة تلك التي تصرع الكيانات؟ أحمل مدينة تحت البطال .. أتركها تنسحب تحت الجورب. مدينة بجسم ساعد اليد. أنزل إلى الكتل أذن، لا أكل أحد.. صبار منطري أيضا مفرعا جحظت عيناها. فطع عليها احمرار داكن. صارتا بفتعين من الدم أخرج واتقذف في الطرقات اتصمس المدينة حين أجلس .. ما الذي صرت أفكر فيه؟ ما الذي تنبأت به العرافة؟ وأيفور .. ماذا فعل به حمام الثلج؟

خرج هذا الصباح قبل أن نستيقظ. سمعت صوت سوزان وهي تتنادي علي.. «أيفور ليس هنا».

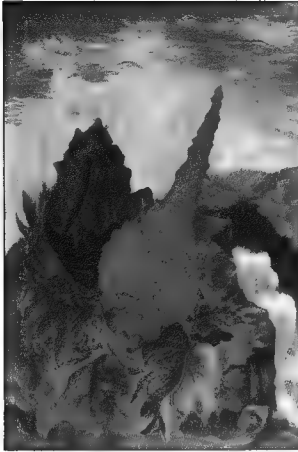
ركضنا طيلة النهار نبحث عنه. أهديء من روع سوزان، وأحكي لها تلك القصص التي كانت تهددني بها أمي في المهد.. نركض.. ندخل الخضارات الموبوءة .. ولا نخرج.. ربما كانت المسألة صعبة. أن يخرج أيفور هذا الصباح بعد شهر طويل من الموت في الركن القاتم.. دون أكل ودون شرب، ودون حركة أو هواء.

لا هواء .. الرتيلاء تخرج من تحت الجلد لتستشفق. أمد لها أصبعي وأريد أن أطرحها أرضا. أن أسقطها دون رحمة أحوال عبثا.. «عبثا» تقول سوزان.

لم تمض إلا ثلاثة أيام حين قرأنا في قصاصة صغيرة لاحدى الجرائد: «بينما كان قطاران يتوازيان قرب المحطة أخرج الشاب «أيفور» له رأسه من البوابة في مواجهة القطار الآخر..»

يعلم الصغير. العربات تتحرك بثقل كبير. قطع ضخمة بشكل حجارة الطوار. تندفع .. تحتك، وتبحث في البعيد عن المستحيل .. يعلم الصغير يخرج القطار من مغارته الأخيرة. ثمة ساعتان تبعداننا عن الحدود. سنركب الباخرة هذه المرة. وسأقبعا على هواء البحر. أراها سوزان تركض على رصيف السكة «ماذا أفعل بابنتي؟» .. أراها تركض .. ليست قادرا على النسيان .. تصرخ «ماذا أفعل به». «سمعي أيفور» انتبها. لم أعد أرى الأعمى.

غاب في انزهاص الباخرة .. أمي ستزج تلك الرتيلاء من دمي. اندفع دون رغبة ودون أي شيء .. اندفع في الطابور الطويل من أجل ختم جواز السفر.. أرى جرميين ياكلان واقفين. كل بعض من سندويش الخبز واللحم في يده. يرتابة قلقا انتقم في الطابور ثمة كلب متشرد يقفز على أحدهما ويسرق منه قطعة لحم.. أتقدم .. أختتم الجواز وانظر إلى الخلف .. حيث الأعمى يقف ناظرا إليهما بنفاد صبر. بينما الجرميان يركلان الكلب. ولا يسمعون سوى عواته الذئبية ولهاث القاتل.



قصص

منتصر القفاش *

الى القاريء

أسماني صاحبي «الهامة».

وصار يكتب الاسم كثيرا في أوراقه، حتى ظننت أن روايتي ستكون عني.

لن أطيل، فانا تلك الكلمات التي تظهر عادة في البداية بصيغ مختلفة لتؤكد كلها «إن كل ما في العمل لا يمت للواقع بصلة، وأي تشابه فهو محض مصادفة أو من وحي الخيال».

قد يتغير موقعي، وقد تتغير الكلمات، لكنني في النهاية أؤدي مهمتي بكل معانيها، إقهام للقاريء عكس ما أريد، وجعل صاحبي يعمل حتى النهاية، وإبعاده عن المسألة والتحقيقات.

أوجد أنا ليعبرني الجميع سريعا أو يطووا صفحتي ربما دون نظر.

إن صدقت ظاهري فهذا يعني أنك وقعت في الفخ، وإن

* فاض من مصر

الوحة الفنان حمود الشرجي - سلطنة عمان

كذبتني فانت متواطئ مع صاحبي وكلاكما يكذب.

ممثل يؤدي نفس الدور في كل مرة وإن اختلفت ملابسهم وتعددت المسارح التي يتبدل فيها، لكن بماذا انطق إذا خرجت عن النص، وهجرت كل المسارح التي أدفع إليها لأصبح في مكاني الذي اختاره واستعيد صوتي الذي لا أعرفه ولم أسمع من قبل لكنه ظل حتما لم يكل عن التشبث بي.

صاحبي بلازميني أو يقاربني منذ فترة ويضغط على حروفي بسن القلم، ويفكر: أصبح وسيلة لك عقدة لسانه؟ ينظر إلي، إلى من اختاره ليروي حكايته ويكتب:

«أي راو هذا الذي اخترته وأسلمته دفة الحكى؟ راو كلما تقدم في حكيه يفتح أمامي أبوابا جديدة لم أفكر فيها أو ترددت كثيرا في فتحها. راو بدلا من أن يكون أداة طيعة في يدي أصبح هذه الأداة التي ملت دورها كوسيلة، وأرادت أن تحيا وتتحرك وتتنفس وتلعب وتغير وتبدل وتشطب وتجعلني مصغيا لحكاياتي وقد صارت في حوزة من يريد أن يعيش كما لم يعيش من قبل، كما لم ينطق ولم يوجد من قبل».

ريما لن تصدق ما أقوله، بما أنني أنفي أية صلة لي بالواقع

وبالحقيقة، وربما في رحلتي الى صوتي - الحلم، سأخطيء وأتوهم وأتخيل وقد أكتب، لكنك على الأقل في النهاية ستكون قد سمعتني ولم تسمع صدى صوت ليس لي.

أوراق

يحكى - ولا أعرف العهدة على من - أنهم حينما شرعوا في حفر الأرض لأقامة هذا البناء، ظلوا يعثرون على أوراق مدون فيها أيامه القادمة، وإنهمكوا في قراءتها مهملين ما يجب عليهم من أعمال.

وما إن فرغوا حتى أسرعوا لينمو البناء ويقعدروا على مشاهدة ما قرأوه، وربما ليصحبوا ما سيخالف النص، أو يكمّلوا ما يحدونه ناقصا.

يحكى - ليس لي أو لكم - حتى أضيت القاعة وبدأ الجميع في الانصراف صامتين.

الوصاف

لا أعرف أول من أشاد بقدرتي على الوصف.

ما أعرفه هو دهشتي كلما تكررت تلك الاشادة وكأنها ليست لي، بل لأحد آخر، بارع في وصف ما يرى، أحد آخر يخطئونه دائما ويعتقدونني هو. حتى قاربت في وقت من الاوقات على تصديقهم، واقتناع تلك القدرة والحرف من أن اخيب ظنهم أو أجعلهم يشكون أنني افقدتها.

«أوصف لهم البني حصل»
جملة سمعتها كثيرا، وتقال ممن يرغب في أن يلم السامعون بكل ما حدث، ويردد أثناء كلامي: «بالضبط. هو كده سليم».

ويقاطعني ليحطني على إظهار أهم ما في:
«قل لهم يعني شكلها - شكله - كان إزاي»

عندها أصبح بن يخطئون وأبدأ في تمثله وتذكر ماذا كان سيقول لو كان هنا، وأجدي وكأنني صرت جالسا بين السامعين أصغي لهذا البارع في الوصف، وأتمنى لو أكونه وانطق بـ «بالضبط هو كده».

بشكل عابر

رفض كل النصائح التي قدمها له الاصدقاء، والتي اظهروا أثناء بوحهم بها كل مشاعر الخوف عليه والرغبة في أن يكون أحسن وأفضل، ولم ينتبهوا - ولهم الحق في ذلك - أن كل هذه المشاعر هي السبب في رفضه، وعدم اقتناعه بأية منها، ربما لو قالوها بشكل عابر أثناء حديثهم عن لئسان آخر، لو قالوها بكلمات مندغة في بعضها بعضا حتى تكاد ألا تفهم، لو قالوها بشكل يشعره أنها خرجت عفوية دون قصد، دون رغبة في أن يسمعها لو قالوها هكذا - ربما - كان تفهمها

واقنع بها، بل ونقدها في الآن نفسه.

المهم رفض كل النصائح، وأبعد عنه أية نصيحة تنبئ من داخله ويظنها متماسة مع نصائح سمعها من قبل أو قد يسمعها. وصار ينتظر «جملة» تجذب إليها فجأة بدون موعد أو توقع. جملة كلماتها تبث عنه في الأماكن التي لا يرتادها إلا نادرا.

غيباب

تمتليا في الرقعة الخشبية ظل زمنا، يحاول استعادة خلق آتاه دون وعد بالكلوث.

تراصت القطع في غير انتظام بأحجامها التي لم يشد بها ويفرغها ضوء لم يحاول أن يبحث عن مصدره.

لم يقدر على كتابة «أصول اللعبة» في لحظات تكشفه لها. ماخوذا كان ليس برحابة ما تطويه من أحلام بل بمصائر من سيلعوبها.

في جلسته هذه التي طالبت - وستطول - تتبع الأيدي محركة البنادق والأحصنة والفيلة والملوك والوزراء وطالما ترقب النهايات دون أن يدركها.

يفتسم كل هذا في الغياب، ويمهّد هو محالوا استعادة قدرته على تحريك تلك القطع، وقدرته على أن يكون مثل من سيأتون ويرثون عنه لعبته، قدرته على أن يدهش النسيان بامتلاك مغاتيح ما. يسمعونهم في وقت سيأتي يرددون الاسم، ويجد نفسه ينتظر دوره في المنازلة دون أن يكشف لهم عن جهله بما يجب فعله.

تسلا

وظل هذا القفص الصغير منزويا في ركنه، وأسلاكه متداخله تقطعت وبدت فرجات تتسع مع مرور الزمن.

وهم من حوله دائبو الحركة. يستخلصون النافع مما كرم في الشرفة، ويخرجون الباقي للبيع. منذ متى، وهم يفكرون في إخلاء البيت من تلك الأكوام التي تمتد أسفلها طبقات تراب تكثف عند اللقاء الأرض بالحاظ، وتتوزع فوقها قصاصات ورق واقشف وبقايا خيوط قد تعلق بما يطوها. اقترب من القفص وصاح فيهم أن يعيدوه إلى مكانه أو يضعوه في غرفة.

لم يمر وقت طويل
وظل هذا القفص منزويا في ركنه وأسلاكه المتداخلة تقطعت وبدت...

بينما هو باق يذود عنه وعن طيور لم تزل.



درمـش

حسين علي حسين *

- ١ -

عندما نزلت درجات البازان الكثيرة، كان درمش يملأ زفة الماء، حالما تشرق الشمس يكون هنا، كأنه على موعد مع الأذخنة التي تبدأ في التصاعد من مدخنة حمام طيبة، في الخامسة تماماً من صباح كل يوم، يكون قد بدأ خطواته الأولى على درجات بازان ضروان، زفته محبوبكة على كتفيه، يضع الزفة على الدرج الأخير، يفصل الانساءين عن بعضهما، يملأهما ثم يضمهما في الحامل، ينزل تحت الحامل ويرفع الزفة قائلاً بصوت عامر بالعزم: يا قوي! استرها معنا دنيا وآخره!

- ٢ -

توثقت علاقتي مع درمش، أصبحت أسير بجواره وهو يصعد درجات البازان الكثيرة، المتحددة، المليئة بالكسور والقنורות، أصاني من الصعود والنزول، بينما هو يقوم بهذه

* ناس من الملكة العربية السعودية.
الوحة للفنان حكيم العاقل - اليمن

المهمة وكأنه يبحث عن الأجر والثواب، كان يرثل باستمرار كلمات مبهمه وغريبة، بصوت هامس، دافئ، بعد كلمته التقليدية التي يطلقها بصوت واضح ومحدد، كلما رفع زفة الماء.

كان الماء مع كمية وافرة من العرق ينزل على كتفيه ويمتد الى صدره وذراعيه، وكان العرق ينزل من خديه وجبهته، وبعضه يخترق الطاقية واللثة السمكية لينزل من رأسه مشكلاً تياراً دافقاً، ولم يكن ليهدم الوسيلة التي يتخلص بها من قطرات العرق ورشح مياه الزفة، قائلاً باستسلام غريب: «الحمد لله، إنه ينزل ويستمرار، ارتاح عندما ينزل العرق بغزارة، لكنني احتار، لماذا تقول والدتي إنه عرق العافية؟ لا أعرف ما هو عرق العافية! ما أعرفه فقط هو أن العرق يتقصد ويتكاثر على جسدي، وحالاً أجلس في الظل أجده تحول الى ما يشبه الملح الشاعم الهش، لكنه لا يشبه ذلك الملح الذي يبيعونه لنا في سوق الحباية، مقابل كيس من نوى التمر لتقوم أمي بإضافته على العجين، لعمل فطيرة الصباح الساخنة، المضمخة

في مرقة الهواء، أمي تسميها هكذا..

* أين ذهبت بك الهواجس؟

- إنني أفكر في مرقة الهواء والقطيرة؟

* وتركتني مع العرق والزفة.. إنني في مأزق!!

كان واضحاً أنه في مأزق. الحرارة لا تطاق. الشمس تنزل على رأسينا حادة وحامية كالسهام، لكن المسافة من البازان إلى منزل المقرىء بدت قريبة، اجتزنا السقيفة، الطريق إليها ضيق ومتعرج، لكنه ظليل. هواء عليل يتسلل من السكك المجاورة، خفت حدة الحرارة:

- نحن الآن في الظل!

قلت لدرمش، لكنه لم يرد إنه يحفظ طريقه، يخترق عينيه كل ما في البيوت من مناظر، الشياطينك، النقوش، الأبواب، المرازيب، الشرافات، النساء البدينات، والرشيقات والجوارى، وهن يلقين النظر عليه من الروشان، عندما يسمعن صوته، وهو يقف على الباب منادياً:

* زفة يا ست البيت!

الجارية تطلق الصوت «طبيب يا درمش .. وه.. إشبك مصروع كده.. هي أول مرة تشيل زفة!!».

عادة لا يرد، يدخل حالماً يفتح الباب، الجارية تقف خلف الباب، ربة الدار فوق، لكنه ينادي. دستور! حتى يتمكن من تفريغ زفته في الأزار الكبيرة المرصوفة في بيت البشر.. يدخل ويخرج ونظرة إلى الأرض، لكنه مع ذلك يقول بنقطة أن صدره مليء بأسرار البيوت.

كنت أقف بانتظاره أمام الباب، أدخن سيجارتي وأحصى الغنم السائبة وحامي زفات الماء وهم يهرولون من دار إلى دار، أرقب حركاتهم وسكناتهم، كنت أذهب معهم إلى المقهى وفي ليالي العيد أدخل معهم إلى حمام طيبة، حيث نفرق جميعاً في المياه الساخنة والأبشرة، ثم تنمجد معاً على الطاولات الخشبية المرصوفة في صالة الحمام العلوية، وفي آخر الليل تذهب سويًا إلى المناخة بحثاً عن المزار.

- ٣ -

(درمش) هو السقام الوحيد الذي أجد فيه شيئاً من نفسي، كأننا نزلنا من بطن ولبد. رغم أنه مولود في حارة الأغوات وأنا مولود في حوش كرباش، كيف التقينا؟ ذلك حديث يطول، ما أذكره تماماً هو شجارنا الدامي في مقهى المعلم، في الجهة المقابلة لشارع العينية. كان يرتدي حلة جديدة، وكنت عائداً للتو من مهمة شاقة ومؤلة، كانت ملابسي ملطخة بدماء الجاري، ويدي سوداوين من الأوجال، كانت الشياطين كلها تتراقص أمامي، طليت براء الشاي والشيشة، جلست متربحة على الكرسي الطويل (أمامي كان يجلس (درمش) مع بعض السقائين، كان الحديث بينهم يدور بصوت مرتفع، سمعت (درمش) يقول لزميله:

* برضك التضافة ما في زيتها!

ولم أملك نفسي تلك اللحظة، فحدقت إناء الماء الفخاري باتجاههم لتبدأ المعركة في الحال، ولأنام تلك الليلة في السجن، وهناك أصبح (درمش) صديق العن، ودعت كل شيء وجلست معه، أذهب معه، أنام معه، أتبعه كظله، وإن كنت أشعر دائماً بأن علاقته مع الجميع كانت محايدة، يضحك ويمزج ويلعب بالمزار، لكن هناك حداً فاصلاً بينه وبين الجميع، يسدله ويؤجبه في الوقت الذي يريد، ولم تغلق كافة الحيل في معرفة مكنون صدره!

قلت له ونحن نجلس بمقهى المناخة:

- القلب يهرج ولا إيه!

قال بدون تردد

* القلب ميت !!

ولا أدري لماذا نزل رده علي كالماء البارد، صمتت قليلاً، حركت اللعقة في براد الشاي، ومددت خيطاً في الحوار:

- ليه كفي الله الشر؟

* ولا شر ولا حاجة .. طول عمره قلبي ميت.. كيف تبغاه يهرج؟

- حببت؟

* إجم.. ليه إنت حببت؟

- ١٧ -

* أجل كلنا في الهوا سوا.. هات الفتجان وغلينا نشم هوا المناخة ولما سأكتن... والله ترى أقوم!

كان هذا آخر العهد بيني وبينه، لسر أغوار نفسه، إنه كما قال شيخ السقائين «رجل بركة».. ولست أدري كيف توصل شيخ السقائين لهذه النتيجة، فأننا شخصياً لم أر شيئاً من بركاته، فقد كان يثور في أي لحظة، وإن كان لا يضر شراً لأحد، إنه يهب كالبركان ثم يبرد بعد لحظات!

- ٤ -

عندما خرجنا من البازان، قال لي إنه سوف يحكي لي حكاية تؤوله، مشينا طويلاً، ربما قضينا على أزقة ضروان كلها، حتى وقفنا أمام مكتبة عارف حكمت، قال لي إنه تقدم لأسرة يريد الزواج من إحدى بناتها، لكنهم لم يجيبوه إلا بكلمة واحدة، «أخرج بره يا نندل» أخرج من عندهم وأخذ يهدف البيت بالحجارة، حتى خرج أهل الدار مع جيرانهم يركضون خلفه ولم يتركوه إلا وهو قائد الوعي، كان ذلك اليوم من اتسع الأيام في حياته، قال لي بعد أن روى الحكاية:

* هاه، إيه أريك في إعيال الكلب هدول؟

قلت له:

- لانا لا ترسل أمك لتقوم بهذه المهمة؟

* مين أين؟ أنا ما عندي أحد. مقطوع من شجرة، لا أم ولا أب ولا أخ.. مقطوع من شجرة!

- وبعدين .. ليه ما تدور غير هادا البيت!
* ما في أحد بيغاتي.. كلهم يقولون عني مزواج.
- مزواج!

* ايوه .. تزوجت ست مرات.. كل مرة تطلب المرة الطلاق
أطلقها.. لعنة الله على جنس الحريم.. واحدة منهم قالت لي ثاني
يوم الدخلة أنا متزوجة رجال أما حمار، ضربتها وطلقتها
..والثانيات شرعها!!..
ضجكت كثيرا حتى استلقيت على قفائي، في الوقت الذي كان
يبكي فيه بحرارة ويلعن حظه مع النساء..
- ٥ -

ليلة العيد ذهبت الى مقهى المشاة، كانت المدافع ، ترسل
قذائفها من مبنى القلعة، الناس تتدفق من كل مكان الى باب
المصري، محلات الحلوى والشبكات تملأ الميادين كأنهم في ليلة
الحشر، أعيد هذا؟ أم مولد سيدي حمزة ؟! الشموع ومشوت
الحناء، والسقطان والرؤوس المسلوخة ، الحلاوة الحمصية،
وخصيف الجنة، صور تتألق على خاطري ، تمنيت أن تعود تلك
الأيام، لأمرح في ذلك الفراغ الرهيب، الذي لا تحده سوى الجبال
ومجاري السيول ومقام سيدي حمزة.. إني الآن أواقب نفس
المشهد، نفس الوجوه، المشتريات، كلهم يتدفقون وتحت أياطهم
وعلى رؤوسهم وبين أيديهم الحلوى والشبكات، بعودة الأيام،
يعود على الي ما عاد عليه.. تتأثرت العيارات الحميمة بين كراسي
المقهى التي بدأت تستقبل الناس، قال واحد من الناس: «صحيح
إذا عشر بشر.. من يصدق أننا نرود الليلة أبرك الشهر؟ صمنا
وقمنا، اشتغلنا ونمنا.. وما درينا إلا والشهر قال أنا خلصت!»
ملت على درمش ضاحكا:

- ماه إيش رايك الليلة نرور الحمام!
* واه فكرة!

قال ذلك بحبور ثم نهض واقفا، نادى على القهوجي، أعطاه
حسابه، لف الشال على رأسه، وتحركنا معا، لم يفكر أبدا في
الملابس الجديدة، ولا في الغيارات التي سوف نحتاجها في
الحمام..كانت الأمور في بعض الأحيان تفرض نفسها عليه،
كانني وضعت في موقف يحدث عن يمينه فيه، أيام وأيام كانت
تمر عليه من غير أن يفكر في الدخول الى الحمام.. مع أنه يزور
البازار عشرات المرات، تنزل المياه على جسده لكنه ربما لم يفكر
في ذلك جسده، كان حمام طيبة هو ملجأنا . نزوره في المناسبات
السعيدة، أما بقية الأيام فقد كنا ننزل تحت حنفية البازار يكامل
ملايسنا وعندما تنتهي نمشي بها حتى النافذة، وهناك نجلس
على كراسي المقهى، ليتولى الهواء تجفيف ما علينا.

- ٦ -

كانت حارة ضروان خالية، الاضاء معتمة، بضعة
أشخاص يدخلون ويخرجون من الحمام، كان عم فضل يجلس
على يمين للدخل مباشرة ، بجانبه دولا ب صغير، مد يده بصمت

وقدم لنا المناشف والليفة والصابون، وهو يقول بصوت
محايد: من العائدين والقائرين.. الله يجعلنا من عواده!

درمش لم يرد عليه، كان العيد لا يعنيه، أخذ ما أعطاه ثم
دخل على عجل، كانت الغرف الصغيرة الممتعة دافئة وعابقة
بالبخار ورائحة العرق، لكن عرق المدينة كله يصب في هذه
الغرف الممتعة في هذه الليلة بالذات.. جلستا معا بملابسنا
الداخلية، تناولت (درمش) الليفة وقالت له: لنبدأ العمل فوراً!

انتشيت عندما انتهى من مهمته .. تمددت على الأرض
الرطبة.. كان درمش ساهم، يسترق النظر إلي بين وقت وآخر..
وكننت أفكر مليا في نساء درمش ، واحدة ، واحدة، فارقتنه
وتركوه وحيدا، عذرتن ، تملعت على الأرض الحجرية الرطبة،
الساكن اللزج بين، قمت، جلست تحت البزبون، أخذت أملا
القدح وأصب منه على مهل فوق جسدي، كان درمش ما يزال
ساهم، هل كان يفكر في البديل؟ كلانا في أزمة، واحد يعطي
آخر يأخذ، وهكذا بقيت كلتا الميزان متعادلتين اشتقت لفنجان
الشاي والتعميرة، لكن جسمي ما يزال مخدرا، كافة عروقي
تمددت، أحس بالدم يجري ويرسي تدور، ذلك ما عرفه عن
الحمامات كلها، ما هو الجديد إذن، هل نهجر حمام طيبة الى
بازار ضروان، حيث المارة والسقائين والكلاب الضالة ؟

وجدت أنه يرتاح، توسط المكان، وقف ، حب على راسي ، ثم
نهضنا معا تلحفنا بالمناشف وصعدنا للطابق العلوي من
الحمام، وهناك نمنا ولم نستطيع إلا على صوت عم فضل وهو
يطرق بقبابه في ردهات الحمام الذي بدا خاليا من الزبائن!!

- ٧ -

هذا صباح العيد إذن، صباح حامض ، لزج ، لا جديد فيه،
سوى هذه الشمس الساطعة، الشارع خال تماما ، طفلان
يطرقان على أحد الأبواب، ملايسهما زاهية، عقال مقصب، مشلح
أبيض مقصب، مزهوان بما يرتديان ، ضحك درمش كثيرا،
أشعل سيجارة، تطلع الى حيث الرواشين، كانت نقط الماء تنزل
بتؤدة من قتل الماء الموضوعة على حواف الرواشين، كان يريد
أن يقول شيئا، لكنه ابتلع مع الدخان، مشيته كانت بطيئة
ومرتاحة، أكره السجائر والفرح، الى أين سندهب الآن؟ كافة
الأهل حلجوا، لم يبق سوى (درمش) أصبح الآن سكني، منه
أستمد التطلع الى واقع جديد، كرهت رائحة المجاري العفنة في
حمام طيبة فقط، شرعت بالأنشوة التي افترقت ، قلت بدون
تفكير:

- درمش .. ليش ما تأخذني معاك للبازار!
قال وكأنه استقر على ما طرحته عليه:
* أحنا قفيها.. من بكرة اشترك زفة.

* * *

مرهون العزري *

هو جائم عند عتبة البئر كمن ينتظر فريسة..
يغريه اعتلاء الدلو بالحجر وغفوة الأرض..
ودون ترتيب مسبق ناهمة فكرة ترك الدلو
وما فيه ينزل على الرأس المدفون في القاع..
تلفت كثيرا.. لا أحد .. المكان خواء إلا من
زقزقة عصافير حبوبة بحريتها وحفيف
شجر يسابق السماء ها هو يشد الحبل
ويعد: واحد .. اثنان .. ثلث .. ا.

لن يشفع هذا الليل بنهاية ولو
كابوسية.. زفير الريح يتصاعد ويهصف
بالباب محدثا دويًا مفرغًا.. (ربما تكون هذه
الليلة الأخيرة.. إن السماء منذ الظهر تنذر
بصاعقة.. قد تتحقق إذن للقول التي كانت
تردد عليه والقيامة لأبد أن تسبقها ريح
شيطانية لخلخلة القلوب المتحجرة...)

لكنه يضحك .. يضحك ثم يمسح
رطوبة بللت خديه.. يسند رأسه مرة أخرى للمخدة مطفئا
أباجوره .. وجبل الدريز يشد رحاله على هودجه.. يشر
عديدون بالوان شتى وأجساد كالخيزران بوجوه تثير الشفقة.

- إلى أين أيها الجبل؟!

- سأسلم البشر الذين نثت بحملهم إلى ذويهم!

- ذويهم !! ذويهم.

- هناك صوب البعيد .. هناك بامتداد الهاوية.

- آه .. كانت هناك صفوف متراسدة كمن ينتظر الجساب ..
انهم يهتفون «الجبل قادم..» الدريز قادم بأولادنا .. ذي الهابة
والاجلال قادم....

كانت عربات ضخمة من النوع القديم مصطفة كطابور
حرس على شرافات الوادي الواسع.. في ناحية أخرى حمير وجمال
كثيرة رملت بعناية لكنها صامتة على غير عاداتها بخلاف الأعداد
الأخرى المتراسدة والمقفونة بالجبل.. والجبل يسير الهوينى ..
يتحرك ببطء شديد.. والأصوات تتعالى وتهدر محدثة جلبة هيا
أعلن القائمة .. هيا... هيا.

وهو يسأل الجبل:

هل صحيح أنهم سيعودون بعد الموت؟!

ثم يضحك .. يضحك.. ذارفا ما تبقى من دموع الليلة
مودعا غرفته بعد أن امتطى مقود سيارته مجترحا سكن البشر
حيث لا يعرف إلى أين!



مرات عدة يحسب أن الليل يهدر في آذنيه
كرصاص يصيب يعنف.. «هذا الليل .. ذاك
الليل..» يبدأ عادة بعيد صحوه من نوم
الظهيرة.. كلما تمكن من قبضه يعد جهد
مفاصله المتقيضة منذ الصباح الباكر.. على
طاولة المستقبل المضرب الذي يبعد يوما عن
آخر .. ها هو مساء آخر قد يكون من أكثرها
توجعا.. وحيدا.. يحن لأزمة غابرة.. تلك التي
رحلت ولم تخلف سوى الدخان وعيثر
الأقدار.. جاشا على ركبتيه ككلب للنزول..
يحملق في اللاشيء.. غرقت خاوية من صورة
محضورة على الأفق ومحفز على التأمل..
تشكل «الاباجورة» سندا وتخفيا من فزع
الظلام وهوأجس الوحدة.. ويرمي برأسه
الهرم محاولا الإغفاء.. يطل هذه اللحظة

«جبل الدريز» برأسه.. أنه يقترب .. يقترب أكثر الجبل الذي
تطلق عليه شعاب الصحراء «ذي الهابة والاجلال» .. ذلك
السكون بأساطير البدايات وخرافات الأجداد.. الجبل المعتد
حتى اللانهاية.. الآن.. على رمسى البصر تتحدّر منه سلالات
المغايبة لتؤم القرى المجاورة له بعد هداة الديبب وموت
الأجساد.. سلالات المغايبة تؤم المكان.. والجبل المديب من أعلى
كقوة بركان يقترب.. يقترب.. ي..ح..ط..ح..ح.

يحمل أسماه قاصدا باب الغرفة لكن صرير الريح يعود به
للخلف ما تبقى عروقه من عنقه.. غير قادر على تحمل مقامرات
هذه الليلة.. «ما الذي سيكون خلف الباب سوى الهاوية..
حصار الغرفة أرحم..» يقع في فراشه حاشرا عينيه في سفر قديم
ربما يطفئه اشتعال أرقد الليل جثوته كما كان يردد عليه منذ
زمن خلى.. ووترى كل أمة جاثية.. كل أمة تدعى إلى كتابها.

هو الآخر جاث يضحك .. يضحك.. ثم ينتحب كام.. ينتظر
غفران أبيه.. أبوه الذي كان يحفر بئر المزرعة.. تلك المزرعة التي
تبعد الآن كما الشمس.. قبر سنيه الأولى يذكرها بتفاصيلها
الدقيقة .. النخل من جهة الغرب .. الليلون على الجانب المحاذي
للماء.. البرسيم في الأطراف حتى لا يعكر عليه ظل النخل.. كان
أبوه يردد على مسمعه: «النخل خصم للبرسيم».. يتذكر تماما
لحية والده وهي تتعانق الماء في قاع البئر.. كان الوقت «ظهيرة» ..

* قاص من سلطة عمان.

الورقة للكتابة منيرة السهلي .. سلطة عمان.

العدد الحادي عشر - يوليو ١٩٩٧ - نزهة

البيئة الطبيعية في العراق



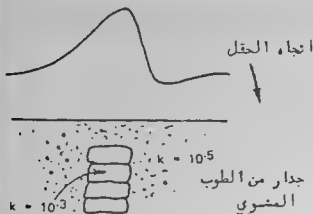
التاريخ الطويل، وطمر الكثير من المراكز الحضرية التي قطنها الشعوب في هذه المنطقة من العالم. لقد ساعدت عوامل الطبيعة من زلازل ورياح وأمطار على خراب هذه المراكز وطمرها تحت أمتار من التربة.

يقوم علم الآثار على تجديد هذه المواقع من السجلات التاريخية القديمة ثم الحفر في المواقع المحددة والتي قد تكون خاطئة نظرا لضعف الدقة في السجلات التاريخية التي اعتمدت على تحديد المسافات بشكل بدائي. لقد

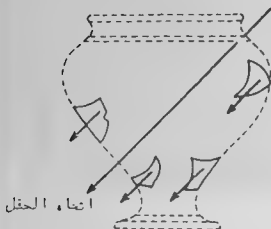
لعب الوطن العربي دورا كبيرا في تاريخ البشرية وكان للحضارات التي ازدهرت في ريوحه أثر كبير في حضارة الإنسان الحالية وقد قامت حضارات ومدن في مواقع متعددة تراوحت بين الصحراء الحالية الى المناطق غزيرة المياه. لقد باد العديد من هذه الحضارات لأسباب مختلفة منها الحروب وتغيرات المناخ التي طمرت خلال هذا

✶ أستاذ في قسم الجيولوجيا بجامعة دمشق - سوريا

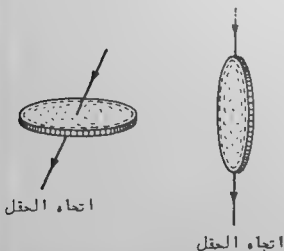
■ الصور الصاحبة للموضوع من البيئة العمانية



شكل (١)



شكل (٢)



شكل (٣)

طورت حديثاً بعض الطرائق الجيوفيزيائية التي بإمكانها كشف الأجسام وتحديد أبعادها تحت سطح الأرض وفي كل الأحوال فإن هذه الطرائق أقل كلفة من التنقيب الذي يعتمد على استخدام العمال في الحفر لكشف هذه المواقع.

سنورد فيما يلي طريقة المغنطيسية الأثرية التي استخدمت في العقود الثلاثة الماضية للتنقيب عن الآثار المغمورة مثل الأبنية والجدران والأبنية الفخارية والآجر والقرميسد والمواقد والممرات والمدافن والتماثيل ومستوطنات الإنسان القديم والمواد الفارقة في الماء مثل السفن والمدافع والأبنية الفخارية وقطعها .. الخ وأمكن التوصل الى نتائج جيدة في حالات كثيرة.

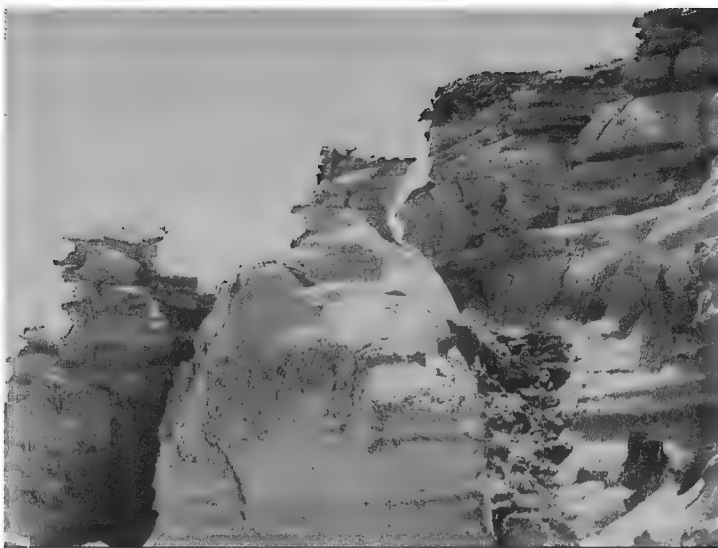
يقوم مبدأ الطريقة على حقيقة أن الصخور والمواد الأثرية الحاوية على معادن مغنطيسية (مثل الحديد) تكتسب مغنطيسية متحرضة بوجود الحقل المغنطيسي الأرضي الحالي وتتناسب شدتها مع شدة هذا الحقل ومع كمية المواد المغنطيسية الموجودة بها، ويساير اتجاه هذه المغنطيسية اتجاه هذا الحقل، بينما اكتسبت معظم الصخور والمواد الأثرية مغنطيسية متبقية دائمة تتناسب شدتها مع شدة الحقل المغنطيسي الأرضي الذي سيطر أثناء اكتساب الصخر لمغنطيسيته ومع كمية المواد المغنطيسية الموجودة بها، ويساير اتجاه هذه المغنطيسية المتبقية اتجاه الحقل المغنطيسي الأرضي الذي سيطر أثناء ذلك.

يتم في هذه الطريقة قياس التأثير المغنطيسي للأجسام المغنطيسية التي تشكل جزءاً من الموقع الأثري وتستخدم في القياس مقاييس مغنطيسية حساسة جداً وهي على نوعين منها المقاييس الحقلية التي تقيس شدة المغنطيسية فوق الأجسام المغمورة ومنها المقاييس المخبرية التي تقيس شدة المغنطيسية للعينات لاخبرية الصغيرة. ويجسب منها اتجاه وميل المغنطيسية التي تحملها العينة. قد تكون هذه الأجسام أو العينات طبيعية أو صناعية ومغنطيسيتها حرارية أو ترسيبية أو كيميائية المنشأ، وتصنف هذه المواد حسب منشأ مغنطيسيتها الى :

١ - المواد المسخنة وتقسم الى :

١ - الصخور النارية الأصل التي اكتسبت مغنطيسيتها أثناء تبردها واستخدمت في البناء مثل البازلت أو الجرانيت وغيرها.

٢ - المواد الغضارية مثل الفخار والبلاط والقرميسد



كيميائية مثل تحول هيدروكسيد الحديد إلى أوكسيد الحديد المغنطيسي أو تلك التي حدث بها نمو بلوري، بدرجة الحرارة العادية، من حجوم صغيرة إلى حجوم كبيرة، إذ تؤدي التغيرات الكيميائية أو النمو البلوري في هذه المواد إلى اكتساب اتجاه وميل الحقل المغنطيسي الأرضي المسيطر أثناء حدوث هذه التغيرات.

وهناك بعض المواد التي تستخدم في المغنطيسية الأثرية وتكتسب مغنطيسيتها مثل المواد الرسوبية المذكورة في الفقرة (ب) وهي:

د - الرسوبيات البحرية أي تلك التي ترسبت في البحيرات خلال عدة آلاف من السنين.

ر - الرسوبيات الجليدية أي تلك التي حملتها الجليديات ورسبتها عند ذوبانها.

وأحجار الآتون أو المواقد والأفران.

٣ - المواد المعدنية مثل النقود ومعادن الصب أو السبك.

تكتسب هذه المواد مغنطيسية باتجاه وميل الحقل المغنطيسي الأرضي الذي سيطر أثناء التسخين والتبريد كما تتناسب شدة هذه المغنطيسية مع شدة الحقل المغنطيسي الأرضي ودرجة حرارة التسخين.

ب - المواد الرسوبية مثل رسوبيات الحفر والخنادق والكهوف والبرك وملاط الجدران الحاوية على معادن مغنطيسية.

تكتسب هذه المواد أثناء ترسيبها مغنطيسية باتجاه وميل الحقل المغنطيسي الأرضي المسيطر أثناء الترسيب.

ج - المواد الكيميائية أي المواد التي حدث بها تغيرات



تطبيقات المغنطيسية الأثرية:

١ - تحديد المواقع الأثرية المغمورة : يمكن تحديد موقع أثري من قياس شدة المغنطيسية فوق الموقع ودراسة المنحنى المغنطيسي المرسوم فوقه، فإذا كان الموقع مبنياً بأي من المواد المذكورة في الفقرة السابقة فيعطي شواذ بقيم شدة الحقل المغنطيسي أي تغيراً بقيم المغنطيسية المقاسة كما في الشكل (١) الذي يمثل المنحنى المغنطيسي فوق جدار من الطوب المشوي والمغمور تحت سطح الأرض. يمكن باستخدام هذه الطريقة رسم مخطط تقريبي مبني بمواد مغنطيسية (طوب، بازلت، آجر ... الخ) ومغمور تحت غطاء من التربة قد يبلغ عدة أمتار سماكة.

٢ - إعادة بناء القطع الفخارية : يمكن إعادة بناء الأنية الفخارية المكسورة بناء على دراسة اتجاه المغنطيسية المسجلة في شظايا الأنية فتوضع الشظايا

بحيث يكون اتجاه المغنطيسية فيها موحدًا (شكل ٢).

٣ - كشف تزييف النقود والقطع الفخارية: تمكن مقارنة اتجاه المغنطيسية التي تكتسبها النقود (خاصة الفضية أو البرونزية) عند صكها من كشف النقود المزيفة التي صكّت في فترة زمنية لاحقة نظراً لتغير اتجاه وميل المغنطيسية الأرضية مع الزمن. كما أن مقارنة ميل المغنطيسية في آلية فخارية تسمح بتمييز الأنية الفخارية التي صنعت في أوقات متباعدة مما يسمح بكشف الأنية الفخارية المزيفة عن الأنية الأصلية التي تميز عصرًا ما، ولها قيمة أثرية كبيرة (شكل ٢).

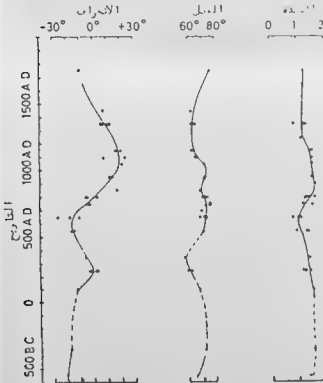
٤ - تاريخ الأبنية : لقد أمكن تأريخ بعض الأبنية التي وجهت جدرانها حسب الاتجاهات الأربعة بعد تحديد الشمال المغنطيسي بواسطة البوصلة. يمكن من مقارنة الاتجاه الحالي لهذه الجدران مع منحنى

تقدير عمر الموقع الأثري.

في الختام نقول إن طريقة المغنطيسية الأثرية هي طريقة سهلة وسريعة وقليلة التكاليف ونتائجها على درجة عالية من الدقة، إذ يمكن استخدامها لتحديد المواقع الأثرية القديمة ثم تقدير عمر بناء هذه المواقع والأدوات المختلفة الموجودة في الموقع ثم دراسة النشاط البشري الذي ساد في الموقع من تحركات الإنسان الآن في الزمن الموقع ودرجات الحرارة التي استخدمها في صناعاته مما يعطي فكرة عن أنواع الوقود التي استخدمها في هذه



(۱۲) مکر



شکل (۵)

تغير اتجاه المغنطيسية الأرضية من تقدير عمر هذه الأبنية. وقد طبقت هذه الطريقة على بعض الأبنية الرومانية في الدنمارك والتي كانت قد وجهت حسب الاتجاهات الأربعة عند بنائها وتختلف حاليا عن هذه الاتجاهات نظرا لتغير اتجاه الحقل المغنطيسي الأرضي منذ ذلك الوقت.

٥ - تقدير درجة حرارة التسخين: يمكن تقدير الدرجة التي وصلت إليها حرارة قرن شوي القرميد أو أشون نار قديم من تسخين القرميد ثم تبريده بوسط لا مغناطيسي ثم قياس شدة مغنيسيته وتكون درجة الحرارة الفادرة على إزالة مغنيسية القرميد هي الدرجة العليا التي وصلت إليها حرارة الفرن إذ أن تسخين جسم مغناطيسي ثم تبريده في وسط لا مغناطيسي يؤدي إلى نقصان شدة مغنيسيته إلى أن يصل إلى درجة حرارة تزيل كل مغنيسية الجسم وتكون هذه الدرجة هي درجة الحرارة التي وصل إليها الجسم عند تسخينه.

٦ - تحديد مصدر المواد الأثرية وبالتالي تحديد طرق التجارة وانتقال الإنسان القديم: لقد استخدم الإنسان القديم الأوبسيديان (الزجاج البركاني) والصوان لصنع الأسلحة وأدوات الصيد ونظرا لاختلاف أنواع الأوبسيديان من مصدر لآخر تختلف خواصه الفلظيسية حسب المصدر، لذا تمكّن دراسة الخواص الفلظيسية لقطع من الأوبسيديان الموجودة في موقع أثري ومقارنة هذه الخواص مع خواص الأوبسيديان معروف المصدر من معرفة الموقع الذي أحضر منه الإنسان القديم هذا الأوبسيديان وبالتالي من معرفة المواقع التي مر بها الإنسان القديم، يعطي شكل (٤) مواقع الأوبسيديان المختلفة في حوض البحر الأبيض المتوسط.

٧- تاريخ المواقع الأثرية: لقد درست المغنطيسية للعديد من المواقع الأثرية والمرسوبيات البحرية وغيرها مما ساعد على بناء منحنيات تغير شدة الحقل المغنطيسي الأرضي وميله وانحرافه مع الزمن . يعطي شكل (٥) هذه المنحنيات لأوكرانيا وللفترة الزمنية الممتدة بين الوقت الحاضر و ٦٠٠ سنة قبل الميلاد، وتمكن مقارنة شدة الحقل المغنطيسي وميله وانحرافها في عينات مأخوذة من موقع أثري مع هذه المنحنيات من

شارع الرشيد

دلالة الاسم والمكان

بدر الشيدى *

عندما أتت الفرصة وكانت ساعة الجسم والتحول..
والتي عاشها ليليل في صراع باطني مع ذاته إلى أن حان
وقت الانفجار.. ثم تلكة التي دخل فيها غيلان عالم
الشراريه وتليس شخصية أخرى.. تبين بأنها هي
الشخصية التي يبحث عنها ويتوق إليها.. لنقطع عالم الضغوط وتحرر من
أشياء كثيرة وعندما افان وجد نفسه أمام لوحة تشكيلية رسمها حب جمعه
وروسيه الماخلة في تلك اللوحة التي سترسم له مستقبلاً آخر.

سيهرب منها في البداية.. هذا الهروب الرمزي ليس إلا هروباً وإنسلاخاً من
الجمتع إلى شخصية أكثر تحرراً وانعتاقاً، ستقوده قدماً إلى مفهى «الفرنيكاه» هذه
اللوحة التي رسمها الفنان الايطالي «بوكاساه» بما تمثلها من دلالة الحرية
والانعتاق من الجمتع، وهناك سيلتقي بشخصية «الدكتور سقراط» شخصية
رمزية أخرى تمثل الجسد الفلسفي، يسعد لسماع خبر رسم اللوحة.

يسوق الكاتب شخصيات التي أراد لها أن تكون شخصيات مثقفة ثقفة.
ضبابية يسوقها إلى انقطاع عن الواقع الذي تعيش وتتحرك داخله، ويختار لها
حقاً مناسباً فهذا الجمتع يشككي منه الحاج محمود ويستجيب الدكتور سقراط
ثم موته العجائبي.. وهروب «جلطار» إلى الدراسات العليا.. ثم نهاية «سناه»
شاكراً، لا يستعجب في عملية اندفاعية.

ولعل للشارحة الكبيرة التي اصطلحت بسقراط ما هي إلا بعد رمزي لهذه
الامة المحملة بالأسى والاتراح والتكبات التي لم يستطع سقراط احتمالها فكانت
النتيجة الواجبة المؤلمة.

كل هذه الشخصيات التي تواجه غيلان.. كان الكاتب سيمصهرها مع ماضي
الشخصيات الأخرى ويختصرها في شخصية «غيلان» الذي يفضل الانسحاب
إلى عالمه الخاص إلى مكتب الصغر «المتراف» في شارع الفراهيدي، وينتري
منهاك ليعود إلى ضيقه القديم «أقف كل يوم ناظراً من قفب صغرى في الباب، متأملاً
البشر السائرين على رصيف شارع الفراهيدي...» ص ١١٥.

(٢)

إن القاري.. لـ «شارع الفراهيدي» يدرك بأن الكاتب عادل أبعاده عن المكان
الذي تدور فيه الأحداث ولكنه في الوقت نفسه يضحك أمام إشارات وإضافات
تقريب من الفضاء الآخر.. شارع الفراهيدي، سوق الخطاطم، سالم راشد
العسوي، مساكن يقطنها عمال قراء أثوا من الهند وباكستان وبنجلاديش...
حدد كبير للأسماء وأماكن رمزية فمن العنوان «شارع الفراهيدي» وكما
هو معلوم بأن الفراهيدي.. الخليل بن أحمد.. عالم نحوي عثماني مؤسس علم
العروض كذلك فإن التسمة الرواية يدرك أنها تتحرك أحداثها وشخصياتها
ضمن فضاء أوسع قد لا يتخيل اتساعه فكل الأسماء الشخصية «معين» هذه
جلنار، سقراط، غيلان، حبيب، مقهى الفرنكا، لوحة المرأة النازمة... الخ، لكل
اسم يدل وطناً وكل مكان يمثل عالماً آخر.

ويمكن أن يقال بأننا رواية مسكونة بالهروب والانعتاق وإنها رواية لا
يفصح كساتها عن مغزى الجمتع الذي يشتهي ويتوق إليه تحمل في طياتها
الكثير من الأسئلة، وعلامات الاستفهام.. التي قد تستغرق الأجابه عنها وقتاً
طويلاً على حد ما قاله الدكتور سقراط لغيلان «موسف يعرض وقت طويل حتى
يظهر الجيل الذي ينشأ به يا غيلان».

أثرت المساحة العمانية مؤخرًا بمجموعة من
الاصدارات الإبداعية تترويح بين الشعر والرواية
والقصص.. ففي الشعر أصدر الشاعر سيف الرحبي
مجموعته «معجم الجحيم» وفي الرواية أصدر مبارك
العامري رواية «شارع الفراهيدي» أما المجموعات القصصية فصدرت كلتاهما
دملعج الوهم، علي المعمرى - «راثة القفراء» سالم الحميدي - «حبس النورس»
يونس الأحزمي.. كذلك صدر في مجال النقد.. دراسة في نقد النقد.. لصلالح
الخخري

وتأتي رواية مبارك العامري «شارع الفراهيدي» إضافة جديدة إلى اصداره
السابق «مدارات العزلة» صدرت الرواية والتي حملت بين غلافها (١١٥) صفحة
وزينت بلوحة للفنانة العمانية بشرى الهادي.. والأخراج لعلي حسون.
«.. إلى فراس.. عينان تفحصان من بعيد.. بهذه الكلمات أهدى الكاتب
روايته إلى أبنه فراس.

(١)

يستهل مبارك العامري روايته بمدخل إعلاني إلى إعلامي.. لجورج
نراكه «نيز» في ذهني المدينة الصغيرة هناك في عسق الوادي، يتسارعها للرشي
العريض وبذلك العمر الطويل من أشجار الزيفون الجميلة.. الخ، ومنذ الوهلة
الأولى يبلنا الكاتب بأن الرواية تدور في فضاءات المدينة.. بكل ما تعنيه المدينة
الحديثة من معنى شارع واسع مزين بالأشجار على جانبيه يجمع بالحركة تجار،
حريميين، مفاهي، معارض، مكتبات عامة الخ

وبهذه الرواية يستجيب مبارك العامري لشروع يبدأ من عمله السابق،
«مدارات العزلة» وتتضح معالمه في هذه الرواية التي استطاع أن يطرح الكاتب لها
أدواتها الفنية ومشاهداتها يعرض لها الكثير من الأسماء والأماكن الرمزية
وبالتالي فهي مرآة تعكس ما يتجلى في الكائن من ثقافة واسعة في مجالات شتى..
ويقرر ما تتعدد الرؤى في الرواية إلا أنها تستجيب إلى التعبير عن موم ومتابع
فئة اجتماعية معينة (فئة المثقفين)

إنها تلامس موم شخصيات مثقفة.. شخصيات وإعية.

تدور أحداث الرواية حول ليليل المحوري «غيلان» الذي يمر بصراخل
وتحول حتى يصل إلى تحقيق أميته التي طالما تمنى أن يحققها والتي تراوده
منذ الصغر.. أن يصبح طبيباً نفسياً، وتليس بهذه الأمية وتثبت بها وتحول
تدريجياً إلى مرحلة التحقيق للأمنية ولو على المستوى الذاتي، فبدأ بالقراءة
لغرويد وكالدر.. ويصوغ وغيرهم ثم تحول إلى مرحلة التطبيق والتشخيص
لبعض الحالات والأمراض النفسية.. «أضع تشخيصاً وهما ليلية اختارها
عنواناً من بين اللزاة».. ص ١١ إلا أنه يصطدم برفض الجمتع له ولو بتشككه
الضيق ويرفض التعامل معه «كانت ردود لظلم تعقلني جميعهم يرفضون
نتيجة التشخيص ويصررون على أنهم أسوياء وأنا المريض» ص ١٢، ثم يقبل
رفض الجمتع له إلى استسلام «غيلان» وخضوعه لضغوط العائلة وبدأ خطبه
يتلقى وتحول التخصص من الطب إلى الهندسة ومن انقطاعا مع (الحلم -
الآفاه» عندما تفوق في الدراسة فكانت العائلة بمكبب لزاولة الأعمال الهندسية.
وبمرور الزمن استطاع الكاتب أن يعرض هذه الأمية مرة أخرى.. وذلك

✱ كاتب من سلطنة عمان.

(تفريغ الكائن) لخليل الخليلين

تأليف الكاتب بلال التل

حاتم الصكر*

الرواية الأولى (وهي مكونة من أربعة وثلاثين فصلاً مرقمة بالأرقام دون ذكر الفصل) حيث يصارح الروائي قارئه أنه لن يواجه (كتابة) روايته بل سيجد (حكياً) وبذلك ينقله من تقاليد (كتابة) عمل رواي إلى (حكاية) يتسلم فيها السارد زمام السرد ويوجهه بالارتجال والعفوية والتداعي الذي تتسم به الشفافية الحكائية أو سرد الحكاية شفاهة.

لنقرأ الأسطر الأولى من الرواية كي نؤكد ذلك التوجه نحو (الحكي) غير المترابط بقائون كتابي:

«من اجلس بعد اليوم ملتاعاً لأكتب»

أكتب لمن؟ ولماذا وكيف؟

يكفي تغير كل شيء

الكتابة؟ التفكير المستمر بها؟ هوسها وخفاياها.

الكتابة: قناع التقه والأفانين.

لا يكفي، هذا المساء أريد أن أكتب، أريد أن أكتب، أن أبحث عن نفسي بين الانقراض. الكتابة صامتة وبليدة. وأنا هذا المساء أبحث عن ضييع. وتأتي أهمية هذا الاستهلال إلى جانب عنوان الرواية لنفي يستقيه السرد الروائي المكتوب بتسلسل ووضوح ومنطق، فمادام السارد - والذي يستخدم الضمير الأول: ضمير المتكلم فهو راو داخلي وضمعي مشارك في العمل - يفتح (تفريغ الكائن) علامة على العمل أو عنواناً: فإن الحكي - كنفي للكتابة - سيطلق خطأ حرة في اختيار نقطة انطلاق السرد أو بدايته. وهي نقطة ليست خطية أي إنها ليست بداية لسواها أي نهاية بل هي لحظة عشوائية يتدمج فيها أفق الراوي المشارك. هذا، باق حياته التي يريد مواجهتها الآن بحرية وهو يطل على المدينة (باريس) من زجاج نافذة في الطابق السابع والعشرين، يخلفه تماماً نجد المرأة في سريرها (تحكي). هي الأخرى: وكانت تحكي. ولم أكن أسمع. إنه يحاول الإفلات من سلطة حكيها: مستذكراً أمثولة شهرزاد - رغم أنه لم يذكرها بالاسم - ورغم أنها كانت تقاوم الموت بالكلام: الكلام الذي يور في مكان مغلق حتى ليتمساءل السارد... وكانت لا تستمع ما أقول. عجباً: وأنا الذي أخاطبها منذ أول الليل. أقتل المكان المغلق الكلام؟ لكنه لا يملك إلا مسح هذه الغرفة (٤م×٦م) المطلة على باريس مقتسماً مع المرأة نصف هوائها. هو يتكلم ويتذكر ويعني وهي تتكلم وتقعّد في مساحتها (السريز). تؤنّب وتتذكر.

سوف يفاجئنا من البداية أن الرواية ذات الفصول الأربعة والثلاثين والصفحات التي تبلغ (مئة وسبعاً وستين صفحة) تدور في

يحبيلنا عنوان رواية الكاتب السوري خليل النعيمي (تفريغ الكائن) إلى مواجهة نص رواي (فكري) بمعنى أن الواقعة الروائية (أو الحدث) لن تكون في مقدمة العمل إلا بمقدار ما سوف يتطلبه ترتيب الأفكار: أو صدفه تداعياها ومناسبة تسلسلها.

إن هذا النوع (الفكري) لا يقنو الحدث فيه - بمعناه التقليدي - أي أثر بنياني أو أسلوبية: بل في قيمة له في صنع (حبكة) مستقلة يمكن للقارئ تلخيصها أو إبرازها حكمية نهائية للنص الروائي، فمثل هذه الروايات للتنمية للحدث رؤية وأسلوباً - كما سئري - تخذل القارئ التقليدي سواء بحث عن (أحداث) متتابعة في نسق لتصنع (مادة) الرواية. أو عن (طريقة) تنتمي للتقاليد التي يعرفها. تقدم له تلك الأحداث من وجهة نظر واضحة ونهائية، فالسارد نفسه لا يعرف شيئاً، وغير متيقن من شيء كما أن الرواية - بسبب حدثاتها - تبدأ وقد انتهت كل شيء على مستوى الحدث، ولم يطل سوى مراهب فوق وجه البطل - السارد. بل نجد السارد يصارح قارئه بأن ما سيقرا في هذه الرواية ليس إلا ما فكر يا يتلقى بتفريغ الكائن كما يقول له عنوان الرواية.

وهو عنوان من النوع (الاستباقي) الذي ينبئ عما ستؤول إليه الرواية أو ما يريد الروائي أن يصل إليه لأنه يساهم في تهريب محور العمل ومركز اهتمامه.. فالكائن يعاني من تفريغه. ويكافح ضد هذا التفريغ الذي تعدّه له الحياة والسطوح التي تعبر عنها.. لذا فقد كان الرسام محيي الدين الباب موفقاً في صنع غلاف الرواية. حيث رسم كائناً احتلت الحروف رأسه وشكلت حياته، كما دخلت الصمغية إلى صدره من وراء قميصه المجوف وشكلت الأحرف حدود جسده كلها للبين والقديم وما بينهما من جذع، حتى أعضائه الموشومة من الأمام بالحرف (ن).

تحدثت الرواية إذن عن فكرة (تفريغ) الإنسان المعبر عنه هنا بلغة (الكائن) ذات البعد الفلسفي المذكر بالكيونة واختياره - من بين ألفاظ مشابهة في الدلالة مثل الشخص أو الإنسان أو الرجل - يدل على إبراز هذا البعد التأملي - الفكري. وهذه هي إحدى صلات الرواية بالحدث السريدي إلى جانب أسلوبيتها التي سنتحدث عنها لاحقاً. فلاشكالية بين الروائي والكائن المراد تفريغه هي التي ستقدم السرد وتتصدر عملية النص.

وما يعمق هذه الإشكالية، ما نقرأه في الصفحة الأولى من مقطع

★ «د. استاذ جامعي عراقي يقيم في اليمن»

ليلة واحدة. وهذه إحدى أعاجيب الرواية الحديثة التي تزد بالزمن الطويل أو الممتد.. لأن الإنسان فيها متعدد الأبعاد في ذاته ولا حاجة لمزيد من الاعتماد.. وإن أراد الخروج من كنفه فإنه يحرك طاقة التذكر في داخله. وهذا ما يفعله السارد حيث يعود إلى دمشق ويتذكر هوانها وصباحاتها وحتى ظلالها – ويتذكر العنف الذي لاقاه، والجور الذي جعله يفر إلى حلم المفارقة معتشلاً لنساء الغرب حيث وهم الحرية والتحرر والحياة.. لكن لفظة الذات التي لا ترضى بشيء أو تستقر على شيء، تلاحق السارد.. فيها هو في الشام يتوق لأشواء الغرب ويلجأ حتى لتزييف إقامته في البلد البعيد.. إلا أنه يعود لحنيه إلى أجواء الشام التي رغبها؛ وينعى الحرية الموهومة أو المزعومة وهكذا يشد الكاتب حبال روايته متوترة بين (ماض) قاس مفروض يهرب منه (في حين إليه)؛ وبين (حاضر) يسد عليه أفق حرية خسارياً (في الحميم والأجواء) وداخلياً مع نفسه ومع امرأته؛ حتى يقرر أن يرمي نفسه من نافذة غرفته على علو سبعة وعشرين طابقاً عن الأرض ولكن؟ لنسأل: ما سر ضجر هذا الكائن؟ وما القوى التي تريد تفريقه؟

إن لب مأساته تتركز في اكتشافه للتأخر بشأن «الحياة لم تكن ما أعيش بل ما أفكر فيه»، وهذه المعاشية الفكرية للحياة لا لجاسدتها؛ ستجعل السرد فكرياً كما قلت في البداية.. أيضاً ستوقع السارد فيما أسماه «مصلته» تنتج خصوصيتها فيتحول أخيراً إلى «عقل صغير في عالم واسع شديد الاختلاط، وهو عقل صغير كما تصفه لمرأة لا يستطيع النهوض ببعمة مواجهة العالم وفهمه فضلاً عن طموحه بتفكيك الأشياء من أجل استيعابه».. تبدأ من هنا إشكالية وجود الكائن في العالم متوزعاً في محاور مؤرقة نستجلي منها:

- مصلته بالمكان عبر تنصيده الزماني: الماضي - دمشق والحاضر - باريس.
- الحنين إلى ذلك الزمن (الماضي) لدرجة أن يصبح حتى (الظلام) مختلاً.
- صدمة الوهم، واكتشاف زيف الغرب الذي كان حلماً فصار قيدا.
- صدمة الحب: حيث المرأة تصبح جلاً يصار حاضره وماضيه.
- صدمة الذات التي ترغب بشيء وتفلع شيئاً آخر
- ولعلنا بهذا التخصيص (نهج) حرمان النص الروائي أن نقرمه ونجمعه؛ لكننا لا نستطيع إلا استبيان الضوابط الكبرى الفاعلة في أزمة هذا الكائن الذي يعذب ما هو كائن بالقياس إلى ما يجب أن يكون.
- «إن الحرية - حريتنا التي يمكن أن نخسرها- أحياناً لاقه الأسباب ليست في أن أكون كما أنا عليه - فحسب - بل أن أصير أيضاً وباستمرار كما أريد».
- ولعل (اللعنة) هي سبب شقاء وعي الكائن. فتمتة قوى تريد إفراغ جسده وروحه أو تفرقه كلياً.. وبإزاء هذه (الحكمة) لا يفتقر لتفاصيل المكان والزمان والأحداث أي معنى. فكل ما مر وسيمر ما قيل وما يقال، ما عاشه وما سيعيش؛ إنما هو جزء من (مواجهة المحيط) ضئلاً لهذا التفرغ الوحي الهلالي عليه.
- ثمّة مواجهة أو تمارض أهم بين الكتابة (المنطقية - العاقلة) وبين الحكيم (الطوي - السلامتي). ومنه تنفرع معارضة أهم بين (كلام

القلب) و (لسان العقل).. وعبر ذلك يريد الروائي أن يستعيد الكائن - بطل الرواية الذي لا بطولة له! تفاصيل ماضيه ورعبه من حاضره وإدعائه لمستقبله.

- صدمة الغرب كانت تساوي عنده صدمة الحرية كلها، فهنا في الغرب تستطيع أن تكون حراً ولكن كحرية طير مشهود إلى شيء ثابت بخيط طويل.

«أنسى كيف كانوا يقتعوننا بأننا أحرار؟ والحرية، عندهم هي أن يمسكون بنا أيديهم، وأن تنصرف (كما نشاء) بين مخالبيهم، وهل يمكن أن يتصرف ممسوك إلا بما يعليه عليه ماسكه؟»

ولو كانت صراعية الكائن مع محيطه (القديم أو الجديد) صراعا سياسياً لكان الأمر.. لكن المسألة أعقد من ذلك بكثير. فهي تمثل أزمة لوحيد أو للكائن وحيداً بمواجهة المحيط نيابة عن سواه.

«صراع الكائن مع محيطه ليس صراعاً سياسياً بحتاً، إنه أعقد من ذلك بكثير.. إنه يريد معرفة ومكونات تلك البنية التي تفرقتنا من محتوانا ودحولتنا إلى مجرد مصفيتين، ومن ثم بدفعتنا إلى التخلي، بعد أن قمحت لنا الأبواب لنهرب. لنهرب تاركين لها كل شيء».

ولا خيار إلا أن نحكي لتفصيح كل شيء أو ما نُسكت إلى الأبد وقد اختار الكائن أن يحكي - نيابة عن ذاته وسواه.

ولعل التعميم أراد قاصداً ألا يعطي لبطل روايته اسماً لكي يظل رمزاً جماعياً للكائن المفرغ من محتواه.. ولعل أعمق من تعميمه حين جعله يعيش حياة جديدة تمتد بباريس عشرين عاماً بجواز سفر مزور.. كناية عن سلع هوائية. تبو حرب الكائن ضد تفرقه: «أحياناً حروباً وهمية لا تتوقف. لكنها كما يتذكر السارد تفاصيلها في لحظاته الأخيرة

محرب ضد أعداء حقيقيين، حقيقيين جداً ولكاد نعرف أسماءهم وسماتهم نعرف ما فعلوه بنا وما لم يفعلوه. لكن الاحساس بعدم الجدوى في خوض حرب (وهيئة) تقابل فيها أعداء ليسوا وهميين، هذا الاحساس الريع، ليس في حقيقته إلا بعض مزاي (تفريق الكائن) وهو أهم سلاح بين هؤلاء الأعداء.

وما يضاعف عذاب هذا (الكائن) اللعاني من تفسيره أن إدراكه (متأخر) دائماً.. إنه يبر تأخر إدراكه بأنه طبيعي.. ولا لكان الإدراك إشراقاً إذا جاء في موعده. ومما أدركه متأخراً هذه الحقيقة المرعبة التي تؤكد توسع ضمير أنه ليهمل الجماعة.

والتي كنت بحاجة إلى شجاعتين لتغيير حياتي: واحدة تعوض عن جيني، والأخرى تعوض عن جين الآخرين. ومن أين لي بهما معاً؟ ولا أظن أن موقفة من المرأة إلا جزء من أزمته هذه، فقد أحببت وعاني معها للتشر والاضطهاد واختار الغربية بتشجيع منها، لكنها الآن (أمرأة) ينطبق عليها هذا القانون الذي يقوله بسخرية أثناء تناعباته الأخيرة.

متناضل المرأة لتكون حبيبة، وعندما تكون، تناضل لتصبح زوجاً، وعندما تصبح، تناضل لتكون أمّاً، وعندما تكون، تناضل لتغدو عشيقاً، وعندما تغدو، تناضل لتصبح حبيبة، من جديد. ويكون الأولان قد فات وعندها تترك أن تلك الأدوار، رغم تعددها لم تكن في الحقيقة إلا دوراً واحداً: دور الكائن الذي فرغ من محتواه».

وتحليها هذه الفقرة الى مقبولة (تفريغ الكائن) التي انشغل بها الكاتب، ومثلت لب أزمة السارد الاشكالي. لكنها نضج لنا جانباً من رؤية السارد للامارة كوجود ملازم للحياة. فهي تعيد هذه الدورة المتعاقبة (حبيبة - زوجة - ام - عشيق - حبيبة) ولكن بهاجس تفريغها من روحها لصالح كسب حربها مع الرجل. فهي تعاني تفريغاً كونيّاً وكيانياً من نوع أخطر: تنجزه هي ذاتها بسبب حبها عن هذه الأدوار المتعاقبة.

إنها بالنسبة لهذا الكائن الذي يحكي ليست الا وهما: «كان يكفي أن أستدير لأراها خلفي، وأن أراها، هو أن أرى أوهاامي». لوهاام الحياة الأولى التي بدأت تتجدد..

إن خيبة الرجل بالمرأة - الحلم وتحولها الى وهم هو جزء من إشكالية السارد ودوافعه (أو تيرراته) موته المعلن من البداية واختلافه مع العالم. فما جرى بينه وبين هذه المرأة لم يكن الا وهما أو هو (سقطاً) كما يقول:

«تلك كانت سقطتي الأولى. سقطت الحب الذي تجسد حقاً ولؤماً، فيما بعد لا. لم يكن ما بيننا حباً. وكيف يجب مضطهد مضطهداً آخر.. ولم يكن ذلك إلا كذبة أخرى ساكتشفها بعد ذلك بزمّن طويل..»

إنّ تفريغ المرأة - الكائن ليس ببارادتها أو لسبب ذاتي بل لأن الحب نفسه غير ممكن في مثل تلك الأجواء التي جاء إليها السائقان منها: أجواء للنم عن المشي والكلام والتظاهر والركض والتعبير.

لماذا الموت إذن: وهل هو الحل الأخير بعد سلسلة الخيبات والواهام واكتشاف الأكاذيب والسقطات؟

حين نسأله المرأة أو (تسأله) يتفريق العبارة فإنما نعرف موقف السارد نفسه من الموت: إنه لن يغير العالم ببعثته تلك. إلقاء نفسه من نافذة الطابق السابع والعشرين في فجر باريس لكنه يرد على تعليقها بأنه لم يكن يحلم بأن يغير العالم ببعثته. كان يريد فقط أن يعاقب نفسه على ما يسميه (تفاهتها)..

إن الموت هنا إجابة على أسئلة تتحدى وعي السارد. أسئلة الوطن والحريّة والغربة والحب والآخر. وأشد صدماته كانت صدمة الحب.

«لم أكن أدرك أن الكائن الفرج لا يعرف (ولا يستطيع) أن يحب، لأنه لا يحسن إلا الانسلاخ. وأن عملية تفريغ الكائن لا تستقيم إلا بتفريغ من طاقة الحب العظيمة (والتي هي وحدها أساس تمرده)..»

على المستوى البنائي نحن لا نرى كيف سينتهي مصير السارد أو كيف ينجز موته المعلن منذ بداية الرواية. إنه يضعنا في وهم الانتحار «ذلك للسوء العاصف الذي سينتهي بموتي - (بموتي مقنوقاً من الشباك)..»

وها هي خيبته تصل الى مداها الأخير فتنتهي مرحلة بحثه وأسئلته .. وخيباته.

«كنت أتصور أن مشروعَي الشخصي مشروع كوني». بهذه الجملة تتركز أشد أزمنة السارد. فهو مصاب بتحول أحلامه الى أوهاام.. ركض وراهها وناقشها وحللها عشرين عاماً ثم انتهى كل شيء في ليلة واحدة من مستويات الدلالة في الرواية هي أشد للمستويات إغراء للتأمل. فقد وجهت قراءتنا الى معانيّة الدلالة لأنها

العمود الفقري للرواية التي وصفناها بأنها رواية أفكار .. وقد وظف الروائي تقنيات السرد لهذا الهدف، فالحادثات أو أفعال السرد تأتي ثانوية دائماً وبما يكفي فقط لاضاءة عتمة الماضي ومراجعة الذات وعلاقات الكائن بالعالم. والماضي هنا حاضر عبر المونولوج الطويل الذي يستغرق مساحة المكان والزمان على امتداد الرواية التي تجري في ليلة واحدة في مواجهته نافذة مشرقة لسلطانها بينما تتبع المرأة الخلف كصوت متعارض مع صوت السارد.

وتجريد الرواية من أسماء شخصياتها (وهما الرجل والمرأة فقط) ترميز لتعميمها كي تحكي أزمة (الكائن) وليس كائناً محدداً..

تعكس الرواية عذاباً متعدد الأوجه.. فمشة حنين للشرق .. لظلمات الشام المضنية وخبية بالغرب الذي يلد الظلام دائماً ويعطي الوهام .. ويمكن أن نعد الرواية جزءاً من أدب النفي أو المهجر حيث يلفظ الكاتب غربة بطله (كافته بالأصح) فهو يلقي اللوم بخيبته في رمز الغرب ووهه إيلنا ذلك ذهنياً الى باريس بمرعائه ثم الى الغرب نفسه الذي يلد الأحلام ويمنح جرعات الحرية بحدود قاتلة.. إضافة الى أننا نحصل معنا أزمنة ذواتنا التي لا يغيرها تغير الأمكنة.

الأزمة مخططة ميثوقة في ثنايا جسد السرد وانعطافاته. وعلى القاري أن يغير منظوره وموقفه مع كل تغيير أو رجوع.

لقد دخلت الرواية مناطق خطيرة على مستوى الوعي بالغرب والغربة والحب والمرأة والحريّة والجنس والقمع بدون اختلاف عقدة تقليدية أو افتعال مواقف وأفعال فضائحية على مستوى الوعي أو البوح كالجنس مثلاً، فهو عابر في سياق علاقة الكائن بالمرأة وخاضع لأطروحة تفريغ الكائن: وليس مقصوداً لذاته بطريقة استعراضية طاماً وأبانها في روايات عربية كثيرة.

أما علاقة الكاتب بالسارد وتحقيق انتظار القاري مخاطفة كسر من سيرة ذاتية أو خراط حياتية لإنسان محدد، فهي بحاجة الى دراسة منفصلة حقاً لأن كثيراً من الشواهد الروائية على مستوى تحقق النص تشجع على الإحالة الى الذات الكتابة. فالخيلة لا تعمل هنا بطاقاتها الكاملة وإنما هي تنسج للجبال للذاكرة كي تعمل وتسعيد رؤى الوطن البعيد، وأحداثاً ومعايشة الكائن لما يمل به من قمع وكبت واضطهاد تنشوش على اختياراته وقراراته وتتبعه في مصيره اللاحق.

إن قراءة رواية خليل النعيمي تفرض أعرافاً جديدة هي جزء من أعراف قراءة نصوص الصداقة سواء في متابعته المفلوظ السردى المنفرد على تراتب المنطق المألوف أو تناميته الخطي. أو في الانتباه لحوار المكثف فكرياً ومراقبة حركة الكائن في ساعات حاسمة يستعيد فيها حياته كلها ويواجه محيطه وعالته وماضيه وعلاقاته ووعيه واختياراته.

لكننا إننا محاكمة للذاكرة والحاضر والمستقبل، لا تليق بها الا قراءة موازنة تنهض الى مستوى ما تؤجج من هيجمات عاطفية وكلامية في معركة الحكيم التي أعفها السارد على العالم عبر النافذة في ليل باريس للوحش.



النجمة الساطعة في فضاء الانهاية

حسام الخطيب *

اليهام والنفسارة فأنه من الحق الاعتراف بأنها بعيدا عن موضوعاتها المباشرة - تظل مختلفة عن كل ما هو مألوف في شعر المناسبات والخوانيات والوقائع ولا تنأى عن الأجواء والأيقاعات والأنفاس التي يتسم بها المسار العام للمجموعة.

ومع ذلك وعلى سبيل الاحتياط نفضل اعتبارها غير داخلية في الاستنتاجات العامة المتعلقة بمجمل الديوان، وما ذاك انتقاص من قيمتها أو موضوعها ولكنه تدبير تقني ربما يوفر على الدارس كثيرا من الاستثناءات والاستطرادات.

ب - ولا يحتاج القاريء الى الكثير من التمعن للتأكد من الطبيعة المطلقة لقطعات المجموعة إذ يكفيلقاء نظرة سريعة على فهرس العناوين ليتبين أن صيغة المصدر هي الغالبة على القائمة - فمن بين ٦٤ عنوانا (باستثناء العناوين الملموسة المتعلقة بعمّان) نجد ما يلي:

- ٣٠ عنوانا (بالا) مفردا بصيغة المصدر مثل اختياره، تسلل، إراقة، لغة اصطفا، رجاء، استفاضة الخ.

- ١٠ عناوين مؤلفة من أكثر من كلمة ولكنها تموي صيغة من صيغ المصدر تكون هي الأساس (الدال)، مثل غيمة بلا موعد، بين طعنة وأخرى، مواسم لهوبك، في رحي تشيشينيا، في شرايين الموت.

وبالإضافة الى دلالة صيغها النحوية المصدرية المجردة عن الزمان والمكان يكتب كل واحد من هذه العناوين (الدال) دلالة سياقية مشبعة من أجواء القصيدة وتطلعاتها وكلها - دون استثناء - ترمي الى المطلق واللامحدود والانهاية.

ويمكن ألا اتخذ القاريء الأفعال المضارعة التي تكثر في بعض القصائد ذلك لأنها أفعال تدور في فضاء مبهم، وتكاد لا تتضمن أية حركة ملموسة.

ج - تأخذ جميع القصائد شكلا مقطعا أي أنها تقوم على مبدأ وحدة المقطع لا البيت الشعري وتخرج على النظام الهندسي التقليدي باستثناء قصيدة واحدة ذات طبيعة إخوانية هي قصيدة «دعيم يعلم الظه» - ص ٤٢، وهي قصيدة موزونة مقفاة وإفرادها هنا يدل على أن اختيار الشاعر للنظام المقطعي كان اختيارا قصديا وليس ناتجا عن عجز.

وتأتي معظم القصائد القصيرة في مقطع أو مقطعين (شموخ ص ٩٤) أي أنها أشبه بقطعات أو دقائق، أما حين تطول القصائد نسبيا لمزجها تنقسم الى مقاطع ذات أرقام متسلسلة أحيانا، وقد تصل الى عشرة مقاطع كما في قصيدة «سطوح» التي تذكر أجولها ويغض مفرداتها بقصيدة أربعة أرباع الرمال للشاعر ت. س. إليوت.

وفي جميع الأحوال تكون هناك قافية غير ملتزمة تشبه قوافي السوناتات المتطورة في الشعر الإنجليزي أي أن القافية اختيارية بوجه عام

ولكن يلاحظ وجود حرص مطرد على اصطناع قافية بين كل مقطع

لقي ديوان «نجمة في الناكزة» للشاعرة القطرية زكية مال الله ترحيا واسعا في الوسط الثقافي القطري، وعقدت في نادي الجسرة الثقافي بالدرعة جلسات لمحاورة الشاعرة شارك فيها أكاديميون ونقاد، وهذه بشارة خير وسط جو الركود المخيم على روضة الشعر بوجه خاص

تركز الدراسة الحالية على الجوانب الفنية للديوان ومدى تلاحمها العضوي في التسليم العام ومقدرتها على حمل عبء الرسالة - كما نتطلق من فراغ شبه كامل ومتعمد في تركيزها على النص دون الشاعرة وما حولها، وتأخذ شكل مفاصلة استكشافية حرة متشعبة بمرامها من أية مواقف مسبقة تجاه إنتاج الشاعرة والتاريخ السلافي للديوان الذي يأتي ولادة ثامنة بعد سبعة من الديوانين أعلنت عنها الشاعرة على الغلاف الخلفي للطبعة الأولى ١٩٩٦.

وقاديا لاحتمالات الغوصي التي تتجمع عادة عن القراءة المفتوحة نحاول تطبيق نهج استكشافي استبطاني ينطلق من طبيعة النص ولا يلتزم ببقولاته، ولا ينأى بنفسه عن مسحة تدفق حيشا لاحد فرصة أو اقتضت ضرورة ومن خلال تكاملية مرنة.

إطلاعة على السطوح البرانية

تضم مجموعة «نجمة في الناكزة» ثمانية وستين نصا معظمها من النقص القصير وتتراوح عادة من صفحة ونصف الى ثلاث صفحات ونادرا ما تتصر عن الحد الأدنى أو تطول عن الحد الأعلى.

١ - وهذا يعني أن الديوان سلسلة من الدقائق الشعرية والفترات الروحية والاتقادات التاملية وسرعان ما يكتشف القاريء أن هذه السلسلة غير مترابطة بالضرورة ولكن القراءة الثانية تكشف عن وجود خط عام ينتظم البنية التحتية، وبنافس مرحد يحرك ويهز، وربما يوجه وهو أقرب الى أن يكون ظمّا أو تطلعا الى قيس مقنع يعين على إضاءة إشكالية الوجود الانساني (المشكلة الانطولوجية Ontology) وعلى تلص بعض معنى ومغزى المؤشرات مصير هذا الوجود الذي يبدو غريبا وكفيا ومنطويا على أسرارها الذاتية، وتصحّب هذا التطلع صوية حميمة الى الانعائات الكامل والاندماج في المطلق والانهاية والكونين، وهذه هي المسحة العامة التي تسيطر على مناخ الديوان وتكاد تسحب أجنحتها حتى على تلك القصائد القليلة التي خرجت في آخر المجموعة عن الجو العام بلارتباطها ملموسيا بمناسبات أو تسميات، والمقصود المحقق الأخير المتضمن بضع قصائد من رحي عمّان، وإذا كان من الواجب أن يشير المرء الى أن هذه القصائد المتعلقة بالمناسبات تكاد تشبه خيمة خاصة ملحقة قسرا بصرح

بناقد واستاذ جامعي من فلسطين

العدد الحادي عشر - يوليو ١٩٩٧ - نزيه

٢ - حرية حركة التفعيلات دون أي ضابط.

٣ - النفس القطعي الكامل - وحدة المقطع.

٤ - الحرص الموسيقي من خلال أية فرصة تلوح لقافية طبيعية غير مسقطه من قواعد ملترزمة:

مثلا: الحديدية ، حورية ، هجبية ، المستوى الأول
مؤاربة ، قارعة ، هاربة ، باردة : المستوى الثاني

٥ - الحرص الموسيقي من خلال تكرار الكلمة المفتاحية الرصاص ، وكذلك من تتناسق الكلمات والحروف. وكل شيء يبدو خاضعا للفرصة الطبيعية السانحة ، ومرهونا بقيمتها الدلالية.

ويوجه عام يبدو للحس الموسيقي ناميا في القصائد ، وتشعر الأذن بشيء من التجاوب بين حرارة المواقف الشعرية وقوة الموسيقى وهناك إيقاع خارجي من متساق مع إيقاع داخلي متقاوت.

ويصعب الحديث عن هذه المسائل بدقة وأصعب منه التعميم لأن الأمر يحتاج إلى رصد وإحصاء وتديق مما لا يتفق مع مجال الدراسة الحالية.

الدائرة الوسطى : النسيج

يتلاحم الشكل والمضمون في قصائد مندمجة في الذاكرة تلاهما متنا من شأن أن يكون مثلا تطبيقيا مناسباً لتأكيدات النقد الحديث بعدم إمكان الفصل بين الشكل والمضمون أو تأكيدات النقد العربي القديم بأن اللفظ جسم وروحه المعنى. وفي معظم القصائد يصعب القول أن الشاعر (عبرت) عن فكرة كما أو عاطفة كما بطريقة متأنقة أو متألقة أو مسبهة أو موجزة أو غير ذلك مما هو المألوف في المصطلح التقليدي. ولا شك أن لوميتها التخيلية الثرة يدا كبرى في إخراج هذا الكل الشعري المتناسك .

وأكثر ما ورد في الديوان من قصائد يمكن أن يندرج تحت عنوان التعبير بالصور . فالديوان سلسلة من التصاویر والتخييلات المدهشة الملجأة المثيرة ، وكثير منها جديد ميمر طازج ، أو مطور مقطوع عن سياق السابق ومجهز بطاقة دلالية جديدة وإنها في ذلك تقرب من طريقة الشاعر الساحر محمود درويش في فقراته التخيلية ومصادماته المألوفات التعبير باللغة العربية.

وعلى الرغم من أن القضاء الشعري الذي تدور تحت قبته التجربة هو فضاء فسيح جدا يكاد يقرب من الكونية على رحبها لأنه لا يوفر حبرا ولا برا ولا سماء ولا فلكا ولا ألقسا إلا إرادته والتف حول ، فإنه يلاحظ بوضوح غلبة الصور البحرية على جو الديوان وهذه ميزة للشاعرة لانتكز خصوصا إذا تذكرنا أن جسم الشعر العربي يوجه عام هو جسم بري لا بحري، وأن الالتفاتات نحو البحر ظلت حتى يومنا هذا محدودة وإن كانت زادت زيادة ملحوظة في العقود الأخيرة من القرن العشرين.

إن البحر مائل دائما في أفق تجربة الشاعرة ، وهو - كما هو متوقع - مشحون دائما بمجموع ، وحامل في جوفه للاهتمامات ليس ملايين الأسماك وآلاف أطراف اللون وغرائف الحركات والأشكال، ولكنه أيضا مفتخر التجربة الكونية ومستودع أسرار الوجود الغامض وملقى الحياة والموت

كان البحر يردد أغنية الموت

والقبلة الأخيرة ترقص على كفيه عارية

(سطوح ص ١٠٨، ١٠٧)

وعلى الرغم من كل تلك الدربة التي تحملها أغنية الموت على شفاة

وأخر وهذا لا يمنع وجود تفعيلات ثنائية أو متناوبة كلما سحت الفرصة . ويتضح من دراسة نظام هذه القوافي أنها مزاجية وفطرية وغير متعمدة ، فإذا جاد بها مجرى القريض فيها ونعمت والا فقد تصلح للمقام أية قافية بدلية بشرط أن تكون مناسبة وغير مجافية للحرص العام. ولا تكلف الشاعرة نفسها مشقة البحث عن قافية منتظمة ، والمفهوم السائد هو مفهوم الالتزام النسيجي بقافية دون التقييد بتناوب محدد، ففي قصيدة «مزمور» ص ٩٤ ، نجد مثلا أن قوافي النصف الأول هي: عميقة ، رقيقة السحبة، بينما قوافي القسم الثاني هي : الرتيبة، الخصوبة، الرطوبة، وبين هذه القوافي فراغات مرسلة دون قافية أو بقافية إضافية مثل لا .. لا .. قبل نهاية المقطع.

ومع حديث القافية يأتي حديث الوزن، ويمكن القول أن معظم القصائد موزونة أو شبه موزونة على طريقة التفعيلة الرخوة جدا التي لا تتقيد بنمطية الترتيب الهندسي للتعاويل ولا بقواعد الزخافات والعلل والترخصات الأخرى. وأحيانا لا تكاد تبين ملامح التفعيلات سواء بسبب التصرف الشديد أو بسبب الوصلات التصفية بين سطر شعري وآخر، وتدخل في ذلك الترخصات النحوية أيضا . (التمثال واضع في «شموع» وأدبيات ص ٩٤ ، ١٠٠ . وأحيانا حين تطول القصيدة نجد تخليا كاملا حتى عن التفعيلة المربعة، ولكن نثال نلمس ما يمكن أن يكون ظلالات أو أصداء للتفعيلة المفترضة كما في قصيدة «سطوح» ص ١٠٦ - ١١٠ ، وهنا تصل القصيدة إلى مناخ الشعر الحر free verse بمفهومه الأوروبي ، وهو الخالي من أي ضبط وزني، والذي يقابل (قصيدة النثر). إن قصيدة «سطوح» في شكلها ومضمونها تذكر بمناح الشعر الحر، وربما بقصيدة «أربعاء الرماد المشهورة» وفيما يلي للمقطع الأول منها

سطوح

- ١ -

لا شيء سوى الرماذ

يغذ السير إلى نوافذ موازية

يخفي بين المقابض الحديدية،

في شقوق مخفية،

وجوف قناني عطر فارغة.

الرماد المتصاعد من كوة حربية

نسجتها آلاف الفراشات

وانزوت هاربة

الرماد الذي ينتشر بألوان هجبية

ساحضر اليوم بعض الضنادين

وأعوى ما شئت

ربما أنتع به في ليلة باردة

ص ١٠٦

والملاحظ في النص وجود

١ - ملامح لتفعيلات غير متشكلة .

البحر المتمد فإن روح الشاعرة لا تهاب ولا تنكسر وإنما تقدم وتقدم ليندمج سرها نهائياً في جوف البحر الذي ليس له قعر.

سبحت في آلاف الروششات
حتى وصلت إلى شواطئ ذاتي
وغرقت.

(سلوح ١٠٨)

ولذا كانت كل صورة يمكن أن تذكر بقرينتها فلماذا لا تذكر الصورة أيضاً بنظرتها على الدعة الأخرى من الكون؟ في البحر غرقت زكية مال الله وإن يكن بحر الذات، ومقابلها في البر والتراب والأرض تمنى أبو العلاء المعري قبل ألف سنة أو يزيد أن يكون قطعة قماش مختلطة بالأرض جسدي خرقه تحاط إلى الأرض

فيأ خائط العوالم خطني

البست روح الشاعر في روح الكون من بر أو بحر أو سماء أو أفق؟

ولكن زكية توش النهاية البحرية على سواها دائماً.

وما هي تنهي قصيدتها (اغتيال) بقلة بحرية وجودية ليست من

باب الماساة ولا الملهاة

لمهارة أو مأساة

لا فرق

سيأكل تنين البحر الأسماك جميعاً (اغتيال ص ١٤٧)

ولكن البحر عندها ليس مجرد فناء وغرق. إنه أيضاً عودة، ربما هو مقاسرة بوليسية يتبعها ابتناق، وربما وربما.. ولكن لماذا تنعجب أنفسنا بالتحسينات؛ لماذا لا نتابع كل تلك المفردات البحرية المدهشة المسقطة على تجربة الوجود الذاتي بما يشبه المزيج الكيميائي ونطلق لخيالنا عنان التأمل. هذه قصيدة.

عودة

أجتاز البحر وأبصر

حشداً من «الفلاننجو» يعبر

أبواق، عبارات

وأنا صارية تتعلق في سرة موجة.

وجهلك

كان المكفي بقاء اللؤلؤة

والمبعوث إلى أجساد تتخلف في أرحام الجنيات

تلتهم الحوريات المذعورة

وتشع بعينيك منافذ.

أطرقك

أدق برأسي العتبات

أنحور لماتنيح وأفقال

لا تنصت، لا تشبأ كالمخلوقات.

✻ ✻

من قاعك

استخرجت الأزمنة العرقى

وظفوت على ساحلك الثيروز

علقت بصليري مرجانك

وحجبتك في أكسير الضوء

استعصبت.

وما استبقيت لعبارة تنفياً أنوارك من صدقات.

ص ١١٩ - ١٢٠

هائناً جو من التكامل الدلالي فائق، لا تصوره الصور المدهشة فحسب ولكن ذلك الحشد من المفردات البحرية المتصاوفة التي تخلق ساحة مغناطيسية مائية إن جاز التعبير، ففي قصيدة قصيرة كهذه نجد ثلاث عشرة مفردة أساسية دالة تكاد تشكل معجماً بحرياً مصغراً.

وما أكثر ما يمكن أن يقال في أسرار هذه الساحة المغناطيسية. ولكن يظل خير الكلام ما قل ودل وخضع لمقتضى الحال.

ومع البحر هناك طبعاً السماء والأرض/ الصحراء. ومن الملاحظ أن انطلاقاً لذات الشاعرة في هذا الديوان أكبر من أن يتسع لها منزل أو حديقة أو حي أو مدينة، إنها دائماً الكون الفسيح بحراً وسماء وأرضاً، إنها دائماً رؤوس الأمواج وخفقات النجوم ورمال الصحراء. ولا لزوم لأن تنعجب أنفسنا بتضيق الأمثلة من هنا وهناك فهي هي قصيدة (أطيفاف)، تكمل المشهد البحري بمشهد السماء والأرض فيكتمل بذلك الكون، دلاليًا وإيحائيًا وروحيًا. ولا مانع من إثبات قصيدة أطيفاف هنا أيضاً، لأنها تكاد تمثل روح الديوان كله وبها نستكمل المشهد التخيلي في هذا القسم من الرحلة مع الديوان. ولكن أيضاً إليها نستعود من خلال فقرات أخرى من الرحلة.

أطيفاف

في ساء الوقت أفهار كثيرة.

نجمة ترصد قبرا

نيزك يجبو على عكازتين

فارس يجرق تهواه أميرة.

أبسط الأفلاك كي لا تعطينا

أعين ظلت بغيض أحمر أنا (تفترق تعطينا بالائن من الشاعرة)

لينا الناعس

كم طيفاً فقاءه

وتمرأينا لظلتنا كلانا.

ناعم رمل الصحارى

حين ترفوه بكفيك

وتذريه بناري.

قطعة أثر حاف في غيظ انتظار.

أنعطى بحريرك

وبنابي اشتهاه.

قطع الأيام وأحت
النفائات علينا
ليس للأروام أن تنجو
برمقن على قيد الحياة.

(ص ١٠١، ١٠٢)

هذه القصيدة .. ما أقصرها حين تقراء عابراً، وما أطولها حين تقراء
قراءة متعمقة. وفي القام الحالي يكفيننا تناولها من زاوية التعبير بالصور
والأخيلة.

ولنبداً بالناحية البلاغية الخالصة. وهنا لا مجال لإيجاد لفظة واحدة
في القصيدة مستعملة فيما وضعت له معجماً. فكل المفردات تكتسب من
خلال سياقها الخاص دلالات جديدة مجازية (تنزاج) بها عن مدلولها
الأصلي. وفيها الجاز للرسول والعقل وفيها ألوان البيان من تشبيه (بلغ
دائماً) واستعارة مكنية، وتصريحية، وفيها من ألوان المحسنات الطباق
(التشائبات القصيدة) على مستوى القصيدة كلها. وليس من المفيد أن نعرها
بأبغيا أو نجريها، فما أقصر الأعراب عن فلك رموز هذه الصور المتناخلة
المتشابهة التي يتقاطح فيها بل يتجاذبها طبايان: عالم الذات وأغوارها من
جهة وعالم الحسوس والواقع الخارجي من جهة أخرى.

فالقصيدة تمثلنا إلى فضعات بعيدة فسحبة تمتد من داخل الذات
الشاعرة إلى السماء بنجومها وأفلاكها، وينازكها، إلى الصحاري ورملمها، إلى
الحيوان الأليف في داخل الإنسان وخارجها (القط) إلى نهاية الليل والأيام
المنظرة للرفانية العدمية (أكوام النفائات).

ومن خلال هذه الفضائيات نص (لا نذكر ولا نحدد) بأزمة الوقت
وأزمة الوجود وأزمة الحياة والموت وأزمة النهاية. ومع النص تتسام. ما
يعنيه الوقت، كما تتسام عشرات الشهور للحدثين وهل الوقت هو
دعاء الحياة تنتهي بانتهاها؟ أم هو وعاء انتظار تتحرك النفس الداخلية
لتشرف ما قد يسفر عنه؟ وهل عند النجمة أو النيزك أو الرمل جواب؟
وكيف يلتصق ضياء النجمة بعتمة القمر، ويسقط النيزك عجوزاً منهمدا،
وكيف يلتصق غيم المصير من حول ساحة إصرانا؟ وكيف يلوح بك دقيقة
طيف من أمل تفتقره يدانا، ولا يبقى لنا سوى ظل يتأمل نفسه في مرآة؟
وحتى الرمل الناعم على امتداد الصحراء طولا وعرضا لا يملك سوى حاسة
اللمس عند المخلوقات المنطلقة، ولا يقدم شيئاً ما لاطفاء نار التطلع
والاشتيا إلى المعرفة التي لا يخبر أوراها في ذات الشاعرة / ناندا.

والنهاية هي أكوام نفائات الأيام التي لا تستطيع أن تسد رمقا أو
تغني عن جوع.

كانما الكون كله ضالع في حوله مأساة المصير الإنساني إن هذه
القراءة متعددة من أجل التركيز على العلاقة بين الاستنجا (أي الرسالة)
والصورة (التي هي الأداء الدالة هنا بما أكثر من الكلمة).

والسياق - مرة أخرى يمكن أن يتبع لنا أشكالاً أخرى من التجوال
الفكري - الفني من النص. إنه يكاد يقول شيئاً ولا يقوله مخافة أن تحصر
الحقيقة والحياة في مقسم، وربما أيضاً لأن كل شيء في هذا الكون لا يقل
يفهم كل مخلوق على طريقته (كل حقيقة).

هذه الصور الكونية من بحرية وبرية وجوية وفلكية هي التي تسير
على فضاء الديوان، كما أسلفنا ولكن لا ينبغي أن يقع في خاطرنا أن أشكال
الصور الأخرى متنافية. فهناك كما هو متوقع صور مستوحاة من عالم
الجسد، وهذا طبيعي عند كل شاعر وشاعرة ولكن عند زكية مال الله هو

مطلوب ومتوقع فهي - ولنسمح بتسرب بعض المعلومات المساعدة خلافاً
لقوانين النقد الحديث - تعمل في مجال الطب والصحة، ولابد أن نقيد من
تجربتها الفنية، وأنها لتحسن الاستفادة وتقدم صورة مجسدة حية من
خلال الأوضاع والمفردات والمصطلحات الطبية. لنقرأ المقطع التالي وهو
الثاني من قصيدة «إبابة».

- ٢ -

البارحة

نثرته دمي

لوئت البقع بقاياها من نرف

كان عالقاً بوسادتي.

استدعيت الطبيب

ليقص أوردة جلدية في

ويرشني على جدار شرقك.

(ص ١٢٦، ١٢٧).

ومع هذا العرض التخيلي لعلاقة الجسد بالروح بل يل المعاناة
النفسية الجسدية psychosomatic، نجد تطلعا للوصل بين دوران الكون
في العدم ودوران الدم في الجسم، وتتكرر في الديوان الإشارة إلى الدورة
الدوية بإبابات فلسفية مفتوحة.

يا حاضرة مصري

أرشني من عديمي

وأبغيني في دوري الدمية

(ص ١١٧)

وفي كلا الشاهدين يختلط الفكر المجرع بالجسد المجرع بالمصير
المجرع، ولكن يبقى المتركز دائماً حول الذات المجرعة التي تنظلي في غيب
اشتياها وتطلعها وكما كانت ممرية في هذا المجال النهائية للوحية بل
السحبة الهائلة التي خفت بها قصيدة شروح، وهي قصيدة تطلع
واستشلف لما وراء الأفاق، وفيها أيضاً حسرة الصوتي الذي يصل ولا
يصل، ويتجدد بالذات المنشورة ولا يتجدد: هكذا تنتهي القصيدة بحل قلبي
تتبع منه على الأقل خيوط الوهم المنشود:

أزحج قلبي

تسبح

(نهاية القصيدة ص ١٥٠).

وفي نهاية هذا الحديث عن تصاوير الديوان وأخيلته لا مناص من
التأكيد ثانية على أن هذا المركب الخاطيل من الصور المدهشة والمفاجئة
والتناخلة والمتحدية والمفاجئة أيضاً يظل مفتوحاً لشتى أشكال المقاربات
الفنية، ومهما قيل فيه وما أكثر ما قد يقال فإن تنوعه وجزائره والتصام
بالتنسج العام هي عوامل يصعب إنكار دورها العضوي في تشكيل النعمة
الفكر - فنية التي يحلمها الديوان إلى القاريء الباحث عن الآثار.

وحتى هذه اللحظة تتناول الحديث المحققين البرانية والوسطى، ولكن
هناك الحلقة الجوانية (بأبكية اليوناني) التي يطول القول فيها ويعرض
ويذهب مذاهب وثأويلات وقد يدخل في مملحات نقدية لا تسمن كثيراً ولا
تغني من جوع والأفضل أن نضرب عنها صفحاً اهتداء بالحكمة العربية
السديدة لكل مقام مقال وأملأ في أن يسلم للمعة توجهها.

ممثل موهوب ؛ نص يكتشف للمرة الأولى لبرنولد بريشت يصف لقاء الكاتب بهتلر نجم والي*

بريشت الماركسي لم يشأ تصديق أن لا أحد كان في انتظاره في أمريكا، مثملاً لم يدرك المسامحة بما أسماه «لعبة الروايت مع القصص» (يقصد بذلك سيناريوهات الأفلام التي كان يكتبها في هوليوود معظم زملائه). لم يهتم أيضاً أن يرى نفسه مباشرة بمواجهة «الفاشليين والناشجين»، خاصة وأنه كان يضع نفسه تحت قشاعة الأوتار. كان يشك في عدم كسب المال، هناك للمرة الأولى لم يشتغل بشكل منتظم منذ عشر سنوات، نتيجة مرة «أنا تذكر نفسا طريا في كل هذه الأشهر».

تمت هذا الوضع نشأت هذه القصة التي اكتشفت في أرشيفه هذه الأيام، لقد كتبها بريشت أصلاً باللغة الإنجليزية (عكس دعوته للمثليين، في أكثر من نص، يقدم تعلم لغة أخرى في النفس) إلى المجلة ريدجرز ديجيست Reader Digest التي كانت تطبع بملادين النسخ، وربط مع ذلك أملاً كبيرة - ليس أخيراً بسبب المكافآت العالية التي كانت تقدم هناك. مع ذلك لم يقرأ الجمهور الأمريكي هذه القصة لأن المجلة رفضت نشرها «الجواب جاء بسرعة»، كتب بريشت بتاريخ ٢١ أبريل من عام ١٩٤٢ في دفتر يومياته. هكذا فشل مشروع بريشت في بيع قصص أخرى. ربما كان عزاءه الوحيد أن ذات المجلة رفضت نشر مادة بعثها لها أيضاً أحب أعدائه في المنفى، توماس مان. بعد تلك الحادثة كف بريشت عن التفكير بإمكانية النشر في أمريكا.

في النهاية يظل السؤال هل أن القصة حقيقية أم هي تنتمي إلى خيال بريشت الأدبائي؟ هي جلس بريشت بالفعل بهذا القرب من هتلر؟ وقبل أن نشال أنفسنا بالبحث عن جوابه، اعتقد أنه من الأكثر أهمية أن نعرف، بأننا بعد قراءتنا للقصة نكتشف أبعد مما يبيحه النص لنا من إشارات ورسائل عديدة أهمها أن هذا الممثل الموهوب «هتلر» اكتشف أن ليس هناك أصل من الحياة ككشيب يمثل عليها أدواره. وبهذا المعنى لم يكن «المستبد الألماني» مثلاً موهوباً وحسب إنما كان ينتمي إلى أولئك الممثلين الذين يؤدون أدوارهم المصوبة بدنياً، وهم بالذات، أولئك الذين لا يجد جمهوراً واسعاً يصفق لهم ويذهب معهم منذاً إلى الحروب التي يقودونها أبداً وليس أولئك الفنانين والمخرجين مثل بريشت الذين لم تغير نظرياتهم وتطبيقاتهم المسرحية من «جماعهم» والديمقراطيين، لا في ألمانيا ولا في أي مكان آخر، إنما إن لم تقدمهم إلى حققتهم فإنها قادتهم إلى المنفى.

ممثل موهوب

كنت أجلس مع عدد من الأدباء ورجال المسرح في صحن حديقة مقهى في

لم يخل الاكتشاف من المفاجأة عندما عثر عليه أستاذ الأدب الألماني يان كنفوف (٥٢ سنة) الذي هو أحد الاختصاصيين بأدب بريشت وأحد المشرقيين على أعماله التي يعاد تحريرها هذه الأيام. ففي خلال عمله الروماني في أرشيف برنولد بريشت البرليني عثر البروفيسور كنفوف على أربع صفحات مكتوبة على الآلة الطباعة تنتظر إكتشافها منذ مئة

«كل محوري بريشت ونشأته في بروا القصة» بالرغم من أنها موثقة في فهرست أرشيفه في برلين، يكتب كنفوف. الطريف في الأمر، أن بريشت كان قد بذل أكثر من مرة جهداً غير عادي في تصحيح العمل وإعادة كتابته. أنه بالفعل اكتشاف أدبي كبير، لأن القصة التي كتبت في مارس أو أبريل من عام ١٩٤٢، والتي ترجمت هنا إلى العربية، تصف لقاء حدث بين بريشت وبين هتلر في مدينة ميونيخ

كان من المتفق عليه حتى الآن أن بريشت لم يسلط الضوء على الديكتاتور الألماني إلا في عدلين أدبيين: في مسرحيته «صعود رترودور أوي» وفي قطعه التشعري وحياة وممرسات جيالكومو أوي من بادوا. كتب بريشت المعلمين قبل مناهة الأمريكي.

قبل قراءة هذه القصة المترجمة والتي كتبها بريشت في أمريكا، من الضروري هنا استعراض ومعرفة خلفيات كتابته لأن إلقاء نظرة بسيطة على الظروف التي أحاطت ببريشت هناك تفتح لنا آفاقاً أخرى لفهم نصه هذا. لقد سبق لبريشت أن حاول كتابة قطعة مسرحية في أمريكا (لا نعرف عنها شيئاً ذكرها هو فقط في يومياته) اسمها «Gangstersluck» في الحقيقة كانت تلك محاولة من بريشت للدخول إلى مسرح بروكاي، على أكثر تقدير، ولكن سلفاً عندما وصل برديشت في يوليو من عام ١٩٤١ إلى أمريكا شعر بسرعة بعنف الرياح المعاكسة، حتى أن المخرج أرفين بيسكانو الذي كانت تربط به صداقة جيدة والذي كان قد استقر قبله في نيويورك وكان له بعض من التأثير هناك أخبره دون تردد: «لقد أعطيت القطعة لأكثر من شخص ليقرأها وكلهم كانوا متفهمين بأنهم لا ينصحن بعرضها». بالنسبة لبريشت الذي كان ياب إلى المسرح من خلال كتابة المسرح هناك، كان ذلك الجواب صدمة مبررة وقوية. إن هذا الانحدار الذي عاشه في بداية إقامته في أمريكا حمله على النظر إلى مناهة الأمريكي بنظرة نقدية لأن «العادة تتطلب هذا» بأن يبيع المرء كل شيء من هزة الكتف حتى الفكرة. هكذا حاول بريشت في عام ١٩٤٢ إسقاط ذنب فشله على العلاقات هناك. بعد ذلك بوقت قليل نشره في «ماسس أشكال الحياة ليست كريمة هنا».

✳ كاتب عماني يقيم في ألمانيا

العدد الطبعي عشر - يوليو ١٩٩٧ - زويز

الرسولة

الوجه الآخر من التقوين

مهذب نصر*

واشمل دون مبالغة، كان سؤالا حضاريا، هكذا لم تكثف المقدمة بالتقوية به «الشاعر الحقيقي» فراحت تكيل التوبيخ للسدمهالين عن جهل، شجيت «المقليدين الراكدين»، وتساءلت عن «المنهضة»، أي نهضة؟، تكلمت بحرارة عن «الف عام من الضغط» وعن ضرورة «الهدم والهدم والهدم»، حتى أننا لندهش الآن أمام هذه الكثرة الكثيرة من التعريفات والتحديدات والأحكام، وأصابع الاتهام الموجهة هنا وهناك.

ولم تكن هذه هي حقبة الأيديولوجيات القوية، والكاريزمات السياسية الساحقة؟ الحقبة التي أدمجت فيها - حسب تعريف المقدمة نفسها - غوغائية النخبة والرعاع على السواء لتشكلا سلطة واحدة في وجه الحرية والتطور؟

لعل هذه المبررات أن تكون كافية، فقد وقع الشعر فريسة «الارهاب»، وانتقل إلى موقع الدفاع عن النفس، لكن الغريب أن جهلة العلاقات التي تنشأ عن «حالة الدفاع عن النفس» ليست بأقل مخاطلة أو امراضا من التحزب الأيديولوجي والوثوقية. فما كانت تمارسه السلطة من ارهاب وقمع خارجيين، كانت تمارسه أيضا (فكرة) الدفاع عن النفس مستعينة بسلطة داخلية على الضمير، مؤجلة - وفق تكتيكات استراتيجية - كل النقاط الحاسمة والأشكالات الوجودية التي تميز الفرد. نعم.. ما كان يقع في الخارج كان رجع صده يسمع في الداخل أيضا، «لا صوت يعلو فوق صوت الحركة».

لقد بدا حينئذ أن الحلم «الجنشون»، «الاسترياء»، و«الترجسية» - هكذا بالحرف - هي مفاتيح الخلاص لأعمال شعرية لم تدرك أنئت كيف انها محسوبة على تاريخيتها بالذات، مرهونة أكثر مما تتصور بطبيعة الصراع. ماذا فعل «الصراع»؟ لقد تحول بالفكرة - فكرة الإيمان - إلى مجرد حائط استراتيجي. هكذا أضحت الفكرة مرهونة أكثر بضرورة خارجية. اتصلت نهائيا.. أو كبادت - عن أصحابها، وإن لم تعد ملكا لحد، فقد فقدت جانبها الإشكالي وظهرت في النهاية كإلفاظ لا تقل غموضا ولا شعورية عن الفاظ السلطة ذاتها. ماذا يبقى من الفكرة حينئذ إلا جانبها الاستهلاكي؟ وربما معهتها كذلك كـ «كلمة سر» أو «سليم» بين أهل الصناعة؟

[٣] .. على لسان «دلجوروكسي» بطل «المرافق» أجرى ديستوفسكي هذه الكلمات: «مضى استقر في ذهن المرء شيء ثابت، دائم، مستمر... فإن هذا المرء يفصل في الوقت ذاته عن العالم معتمضا

[١] يبدو أن سؤال الشعر - إمكانه وفعاليته وحركته وجوده، لم يعد قادرا على استمالة الأذن، حتى كأنما قد فُض إلى الأبد ليهيبط من الثقافة إلى الحياة، ولينحل في جماع الممارسات الشعرية. ولكن حركة الشعر لم تعد غطاء تتحرك في حراسته، وكان هذا الغطاء هو فكرة «الممارسة» ذاتها، ومباشرة العمل دون توسط، «العمل» بما تتضمنه هذه الكلمة من توافض المطلب وبساطته وحدود الانشغال. فليفرغ الشاعر إلى قصيدته مطرعا وراءه الأسئلة الكبرى، والأمال الكبرى أيضا، والاهم من ذلك نافضا يديه من «الفكرة».

لكن النقاشات التي تدور هنا أو هناك ربما يحصد الصدفة تكشف عن «الوجه الآخر للتكوين».

فلماذا يقفز النقاش فجأة من المنطوق إلى امتحان المعنى؟ ومن المعنى إلى امتحان الضمير؟ هكذا «الضمير» ولا يكاد يتبدد الفجار إلا عن مرارة لا يعلم أحد مصدرها!

من حقنا أن نتصور لأن مفاهيم مثل الصدق - موضوعيا كان أم فنيا -، والعالم - موضوعا كان أم ذاتا كلية -، والجمال - علاقة كان أم جوهر خالصا - والفة - مساحة للتواصل أو سبنا للأعراف - ما تزال تتجذب إليها المخاصمة في العمق رغم ما تراكم ويزاكر أرتالا من القوائد والبيانات وحتى الطرقات القوية على المخاض والمنصات التي تحلف بالمفلفطات أن هذا عهد مافون قد مغسى في غير رجة وإن هذه المفاهيم قد تم تجاوزها في سلم الجدل، وأخلت طريقها لما هو أكثر راهنية والصق بأسئلة العصر.

ولكن يبدو أن المرور فوق هذه المفاهيم كان مروراً فوقها حقا، وليس من خلالها ولهذا لم تكتمل شرائط الجدل المذكور، بينما تتراوح الفصائص بين تعقيد الشورة وتقميرها من الداخل وإلى الداخل، بين «حواديت» اليوم واليلية، وبلغة تبع التضحية في الكلام تعويضاً عن الفشل في التعايش وفي الفهم، وترفع شعار العدمية دون أن تكون قادرة على تحمل مسؤولية عديميتها، على السعي بالكلمة إلى نهاية الطريق.

[٢] في عام ١٩٦٠ صدر ديوان «لن» لانسى الحاج، وبين يديه مقدمة، تبدأ بالسؤال التالي: «هل يمكن أن يخرج من البشر قصيدة؟» كان السؤال محددا واضحا، كان سؤالا في النوع. إلا أن المقدمة لم تفرغ قط للتحليل الوصفي لطبيعة «قصيدة النثر» حدها وأفاقها وما تعد به، بل لعل هذا الانشغال كان عنصرا فقط في إطار سؤال أعم

* كاتب من مصر.

بالعزلة.. حتى ادراكاته الحسية تصبح غير صحيحة.. كانت «الفكرة» تعزني عن العار وعن التقافة، ولكن جميع ذناباتي كانت تحتمي تحت «الفكرة» أيضاً، على أن فهم الظروف والأشياء فيها يبلغ هذا المبلغ من الاضطراب لا يمكن إلا أن يضرب بالفكرة نفسها. »

كانت فكرة «دلجوروكي» أن يكون «موتشفيد» وكانت فكرة انسي الحاج «الجنون» «بالجنون وحده ينتصر المتشرد ويفسح المجال لصوته كما يسمع، ينبغي أن يقف في الشارع ويشتم بصوت عال، يعلن وينبئ.. هذه البلاد، وكل البلاد متعصبة لرجعتها وجهلها، لا تقاوم إلا بالجنون... إلى أي مدى عصفت هذه الفكرة بمصاصات تماهت مع «روح الفكرة»، ورأت الطريق أمامها سهلاً: الجنون، وهو لا يكاد يكلف شيئاً، بيد أن الجنون «الشعوري» الجنون «كعصبة عامة» كان قد افرغ من محتواه الروحي الاختياري تحديداً، ليصبح جنوناً بالفعل، هنيئنا لا يهدم ويهدم ويهدم، إلا ذاته فقط.

أعود إلى «دلجوروكي» مرة أخرى وبعد صفحات قليلة من اعترافه السابق «ما من فكرة تستطيع أن تبلغ من قفن المرء حد منعه من التوقف فجأة أمام حادث محزن، والتضحية بكل ما قام به خلال سنين من العمل في سبيل الفكرة»..

[٤] خمسة عشر عاماً تمر لظهور ديوان «الرسولة بشعره الطويل حتى الشبايع»، موقعا بأضواء لعله لا يخلو من مغزى: «مفلوك».. وبين «لن» و«مفلوك» رحلة.. ترى.. هل استوقف انسي الحاج حادث كذلك الذي ألم إليه «دلجوروكي» يبدو على أية حال أنه لم يكن محزناً ويقي السؤالات، فالمسألة لا تتوقف عن حدود «مفلوك»، لذلك أن «الرسولة» على الرغم من غنائيتها الشفوية والمصحوبة بشهوة الحكى والاعتراف، يعيد بالفعل طرح العلاقات الجوهرية للألسنة التي بدأتها بها من «الصدق» والعالم، والجمال، واللغة، وبينما يخلو العمل من مقدمات إلا أنه وغيب الفراغ من قراءته يدفع بالسؤال مرة أخرى: من أين يأتي الشعر؟

كان من المفترض أن تدفع «موضوعات» الرسولة بالشعر إلى نطاق التطرف، فهي تتناول انماطاً ذات وجود مشاع غير زمني فـ«الألوه» والمرأة، «والعالم» و«الأخرون».. وفق منظور الفردانية الصارمة - كلها كانت تمثل من قبل الآخر في كليانيتها، والذي لا حياة إلا بنفسي لا وجود إلا بالتبعية على خراب وجوده.. أن كلمة «الموضوع» في حد ذاتها تعد سبحة السمعة ومثيرة للساسسية لأن كل ما هو موضوع يدخل عبء الخارج وسلطته.. وسبيل «الموضوع» مهدداً دائماً طالما بقيت العلاقة على هذا النحو من توازن القوى ومن الناحية الأخرى يمكن النظر إلى موضوعات الرسولة - وفق منظور قصائد اليوم والليلية - على أنها ضرب من الكهانة والعرافة بعيداً عن الهوموم الحقيقية.

لكن «الرسولة» يطرح مفهوماً مغايراً تماماً يتأسس على المجاورة والمصادقة، صداقة للعالم والأخريين، صداقة «الموضوع».. هل المجاورة أو المصادقة يمثلان صيغة وضعية للتعايش؟ صحيح أن الجنون - وهو مشروع «لن» - كان في منتهى السريالي أيفالاً وراء الحقيقة الام، الحقيقة الأكثر بدائية وبرادة، لكن تخريق الحقيقة ليس واحداً، لأن الحقائق أيضاً ليست واحدة.

[٥] «الرسولة» قصة الأخطاء المتكررة واللغة أو الإثم اللذان من الممكن تلافيهما، وهو ما يحدث عند لحظة يصعب تبنيها، لأنها اللحظة التي تفصل بين الرغبة والحب. فالرغبة تنظر أمامها إلى مستقبلها، تضع نقطة في الامام يتوجه إليها القلب تحت وطأة ضرورة لا يكاد يفهمها ولكنه يحسها، وفي انطلاق الرغبة إلى المستقبل يتعرف الحب إلى نفسه، وتتشكل سيورة الروح... حتى أن الطريق يصبح هو الحقيقة، الحقيقة المحابة للكائن ذاته.

**«هذه قصة الوجه الآخر من التكوين
وجدتها وعيناي مغضبتان
فالطريق حبيبي»**

أما «الرسولة» نفسها فهي «الحادث» موضوع الرغبة والحب والافتتان الذي يدفع المرء إلى «التضحية بكل ما قام به خلال سنين من العمل في سبيل الفكرة»، نموذج الروح المغيرة بالفعل دون أن تظن أنها تغير، والتغير هو عطاؤها للتقاني حتى أنها لتتجأ الحياة بتقنها

الساذجة

«أنت المضمونة

تغيرين الحياة دون انتباه»

من رحلته مع الرسولة يعود الراوي - أو الشاعر - من الطريق ذاتها وقد فهم، يعود أيتها ليحي: يتوسل ليحي

«اسمعوا

لا تغلقوا الأبواب»

لكن، ليس الحكى - ولنتناس للنوبة والشفية بصوت عال - هو نكوص عن موقع «لن»؟ فالحكي لا يفترض فقط بعث التواصل والشاركة وقسمة مخزون الفرح والحنان، أكثر من ذلك أنه يفترض أساساً أصالة الحكى، أعني أصالة الموضوع حتى ليكاد الراوي أن ينحني - ويكرع أمام «الحكاية» مستشعراً حرج موقفه - «هذا بحرٌ من مركبي الصغير»

هذا الدوبان في أصالة الموضوع لعله أن يكون الاختيار الحقيقي لأصالة الذات، وحين تطل الصداقة في النهاية فلن تكون صيغة متواضعة للتعايش، بل تطبيق محفوف بالمخاطر، مخاطر السحق والاستسلام لشهوته، ومخاطر الانسحاق أيضاً، فبين الموضوع وإغرامته وبين الجماعة وانظارها للملحاحة يحكي الراوي، الحكى هو جدارته، هو الثقة التي تجتمع لديها خيوط الأشياء الزمن نفسه تعاد صياغة معياره وفق لحظة كشف دون اللجوء إلى التخلص منه بالجدح عن أزماته أو التدبير لاغتياله مثلاً، بل هو ينضغض، يلتهم دفعة واحدة، ويتبقى فمصب بدوره العارية.

كانت لـ«كبرجورد» فكرة طريقة عن الفردية مؤداها، أنه يرثي لهؤلاء الذين يخوضون «الكل»، رغبة فقط في التأكيد على فرديتهم، مشيراً إلى هذه «الفردية» على أنها خالية من المضمون أو القيمة، لأنها - وهي السابقة على الكل - لا تعني أكثر من الفردانية البيولوجية والنفسية، أما الفردية الحقيقية - في تصوره - فهي الدوبان في «الكل»، ثم تجاوز والتعالي عليه.

لكنما هذه هي الطريق الوحيدة لتجاوز أخلاقية - ونقل أيضاً

الحادثة، هذا الشرط هو الغفلة، لا تدخل الحياة الا من مكان الغفلة، هذا ما قاله الراوي من البداية «وعيناي مغمضتان».

الغفلة هي البادرة الطبيعية حين نتجاز الى شخص ما، شيء ما، موضوع ما. الانحياز بنفسه لا يتحقق الا بهذه الغفلة، من هنا تسرب حياة الشخص او التي او الموضوع. وهنا نتحن البذات في أرضها، وليس في أرض وسيطة تؤمن الغلاب والغلوب.

انها المخاطرة الحقيقية ان يفتقن الوجود للخارج، ولكنها مخاطرة لا تذهب هباء، لان لكل وجود أصالته التي سيترف إليها حتما حين تكون المخاطرة قد صفاه. وفرض انحيازاتها الحقيقي منها والقوم. انه ثمن الاضطراب والقلق والفجعية أحيانا

«جيك حيائي في الاضطراب، واستقبلني في اليقين
ادخلني وخلصني
حررتني من الصراع الاحمق، وسقاني خمر العرس
صفائي وابدعني»

هذا يقف للراوي، يستمع الله ان يتذكر، وما يتذكره هو خطبته العظمى الغفلة الحقيقية هذه المرة، غفلة الانانية والسطوة التي لا ترى في العالم الا صورتها ولا تحسب اللغة الا صوتها تتعشقه، حتى اذا ما دنت الى النبع وحركت مياهه اخفى كل شيء، انها ليست غفلة المنحاز براءة ورغبته ونوافذها المشرقة، بل غفلة المحائر العتصم بكبرياء

تشيع كل يوم بأسره مما يظن
«كنت أخطب أحب وبائي مقفل في وجهه
كنت أخطبه وذراعي تعانقان لغة»

[8] قليلا نتوقف عن لغة «الرسولة» اللغة التي ترجع اصداها التراتيل والابتهالات، بيد ان تماهياها لا يعبر عن الوظائف المألوفة في مثل هذه المواقف (الترميز - التهمك - الاسقاط...) انها لغة دينية فحسب، ادرجة تبدو معها ساذجة، سذاجة المؤمن الذي لا يعرف كيف يقول، فيقع على أكثر اللغات قداسة لعلها تنهض بعينه الا انه على طول الطريق وبجراة الجاهل يقول لغته هو وصوته هو.

ما نحن نعود الى الايمان، من التكاليف الاستراتيجية الى اللقن الفرد، حيث المسؤولية كاملة ومتوافضة ايضا لانها مساوية لقناعة المؤمن. وفي النهاية قد تولد الحكمة لا كاستباق للخبرة او تجاوز لصيغة الذكاء العملي وتصنعه الصنعة ايضا، وانما هي الحكمة الطائشة، اللغاة عرضا مقرونة بالحكم دون تورع او حساب للمكاسب والخسارات صور تتابع، صور مبهمة، ولا تعلم كيف - رغم كثافتها - تنقل هذا الاحساس بالاتساع، ذلك ان ثمة حقيقة تضاهي شيئا فشيئا، الحقيقة التي تجذب إليها خيط الجاز، خيط اللغة، وكلما اقترب اللغة من صدائها موضوعها حفرت لنفسها طريقا هو محصلة مخاطرتها كلها.

«وبعد ما كان جيئي جبارا وأرضي مكسورة
صار جيئي مكسورا بصداقة الحياة، وأرضي جبارة»
[9] أنسي الحاج، من أين يأتي الشعر؟



معيارية - الكل، باعتباره للضرورة التي لايد من الاكثواء بها، الى ان تحين اللحظة التي تنفرد فيها أذات بأخلاقيتها ومعياريها.

[6] هل «الرسولة» رحلة تكفر عن الصلوة؟ تراجع عن التحدي الى الاعتراف والغنائية؟ فالرسولة غناء كله، غناء الآخر، للآخر، للغاغر عطية. هذا اللعلاء الذي كشف عن زيف التراتبية القديمة القائمة على مفهوم خاص للقوة. كانت القوة تعني ملكية أشد، واستخداما اوسع وبأبسط الشروط - وافدحا كما سنرى - هكذا ونحن نتابع الجانب الآخر من التكوين نكتشف كيف انفصل الرجل عن المرأة بوازع الاستهلاك، انفصال عن الموضوع من أجل ضمان ملكية الى الابد.

«مالكا وحده
وبغير شبيهه سيكون
وانشئ عن انشاء
سحبها كمنديل وكسفها
وأبدعها، رماها ليهجم بارتياح
ليتمتق»

وكانه لا سبيل الى تبين فاعلية الذات سوى استغلالها لموضوع تؤكّد حضورها فيه تنفصل عنه لتكون ضربتها اوسع. ان عرضية الموضوع - موضوع الاستهلاك - تثبت أكثر فاكث مفهوم الاستهلاك نفسه، كعامل مشترك وحيد، كمشهور أجوف لا ينطوي على رى، ومن ثم يتكرر الهجوم دون ان يقيق أي غايية او اشباع. ليس من الطبيعي ان يسود الحس العدمي اذك كافة المستهلكين.

أراد الرجل ان يتخلف من مسؤولية الوجود - الوجود كعنايش - فافرق «المركب من نصف حمله» فاذا به قد افرغه من الرقة. هنا تتبدل الموازين، فما نفقده في علاقة التملك تحديدا يصير هو الاقوى، لاننا نصبح أسرى له. وهكذا تتعقد علاقتنا به وتذهب البراءة الى الابد. ها

ان الانسان يقتل ويقتل
وأصلا الجبال بالجحيم
لعمته تهلر في سلالته
يقتل كبهيمة ويقتل كعاقل
يقتل كباغ ويقتل كعامل
يقتل كمخيف ويقتل كخائف
أجبار الشقي
يطارد الموت فيقتل الحياة»

يقتل لتأمين الرقة، لضمانها في حوزته، فاذا هو يفقدتها أكثر. ويظل ملتقا بسبائه ورغبته حتى يصبح مضمون الرغبة نفسه خليطا من الحب والتأثم.

انه يطارد الرقة، ثم يطارد من أجلها شهوده، ولا يعرف انه انما يطارد الفكرة، الفكرة التي ما يرحم رأسه.

[7] من أين تدخل الحياة؟ ما دامت الفكرة مسيطرة؟ هل كما اشار «دلجوروكي» المراهق حين تقع حادثة محزنة - ثمة شرط غاب عن «دلجوروكي» شرط في الكائن نفسه المستقبل

ثلاثية الترتيب في الزمان / الذات الأخرى قراءة في نصوص العدد الثامن

عبد الغني السيد *

مدخل

الفن التشكيلي حيث أننا نجد القصص والقصائد تصاحبها دائماً اللوحات الفنية الراقية وكأننا نكاد نلمس - على سبيل المثال - من أية قصيدة منشورة أعماق روح الشاعر من خلال اللون وخطوط اللوحة القروية بقصيدته وكأنها تجسد الأوزان والقوافي تجسيدا يتفق وإرهاباته الذهنية وفي نفس الوقت يتهاافت ومعاني مفردات القصيدة لتشكلا في النهاية اللوحة والقصيدة - تناعما وجدانيا يستشعره القاريء والمبدع معا.

هكذا نجد اهتمام هيئة التحرير في (نزهة) بالفن التشكيلي.

كان لابد من التنويه الى هذه الملحوظات إذ إننا نجد معظم المجلات الأدبية الأخرى لا تعنيها كثيرا إتاحة مساحات للفنون التشكيلية بشكل لائق وقد يرجع ذلك ربما لمرات التخصص ولكن ذلك لا ينفي مبررات عدم قبول المتلقي مما جعل القاريء الآن يمل وينفر من (روح) الكلمة الأدبية حتى وإن كانت موضوعية وجادة. إلا أن (نزهة) تقادت تماما هذه الهنات وفي ذات الوقت أثرت جماليات الفن التشكيلي

فاعلية عنصر المكان على متغيرات السلوك الانساني

يطرح العدد الثامن / أكتوبر ٩٦ إثنى عشرة قصة وليس من باب المصادفة أن يدور معظمها حول تأثير عنصر المكان على تقلبات الدوافع والرغبات وجميعه الجنين للأرض والطبيعة مما يعكس على ذاتية الطقوس شديدة الخصوصية بصورة أو بأخرى لفرض تابو انساني يمكنه من الاستمرار في التواجد الدائم بعد أن انقرض الكثير من نظرية الإنسان الأول.

وتبنا هذه المجموعة بقصة (عشرة أيام في اليمن) لخليل النعيمي ذاك الطبيب السوري الذي يقيم في فرنسا ويكتب عن اليمن ولولا التنويه عن تخصصه لعرفنا أيضا نظرا لدقة أسلوبه وبلاغة سرده أنه يتخصص في الجراحة. وقد تبدو القصة للوهلة الأولى تجربة ذاتية للكاتب إزاء زيارته لليمن إذ أنه قد أقرد جانباً كبيراً لوصف معالم الوهاد والجبال والوديان عبر

تطالعنا (نزهة) بين صفحاتها دائما بموضوعات ثرية تستحق بلا شك وقفة طويلة أمام النهضة الثقافية التي تشهدها السلطنة الآن ليس من أجل مواكبة الركب الحضاري المتنامي فحسب بل إن عُمان بالفعل استطاعت في فترة وجيزة أن تحتل هذا المد وتتغلب على قضايا فكرية مازالت تعاني منها بعض البلدان الأخرى بالمنطقة العربية.

هكذا تشي الموضوعات والمقالات التي تطرحها (نزهة) بعمق وجراءة، والحقيقة أننا لا نشعر إزاء صفحاتها التي تروى الى الثلاثمائة صفحة من القطع الكبير بأنها مجلة فصلية وأيضاً لا نشعر بأنها مجلة محلية بحتة حيث إنها تستقطب كافة الاتجاهات والمدارس الفكرية والثقافية المتباينة من مختلف الاقطار وفي ذات الوقت الحفاظ على خصوصية عبق التراث العُماني الأصيل الذي نكاد نتنسمه من أريج دقة الطباعة والاخراج الفني الراقي عبر صفحاتها وعبر تقاويم أبوابها الثابتة ما بين الدراسات والمتابعات وقضايا السينما المعاصرة والمسرح والشعر... إلخ

ونجد أن تلك الأبواب هي التي محورت منهج المجلة لتجدد بدقة اتجاهها الفكري من أجل إنقاذ وجدان وعقل المتلقي لمواجهة قضايا واهنة فرضها عصر التخصص والمؤتمرات التأمرية ورجال الأعمال المشبوهة حتى كاد المنطق العربي أن يتقارير خلف أطلال عصور الأدب السامي والفكر المستنير.

من هذه الأبواب نجد باب "نصوص" الذي يطرح نماذج من القصة القصيرة خير دليل على ثبات موقف (نزهة) الأدبي ولكن قبل الدخول في تفاصيل التحليل والت نقد تجاه العدد الثامن - أكتوبر ٩٦ - ثمة ملاحظة أخرى هامة فليد تميزت (نزهة) عن غيرها من الدوريات المتخصصة بالاهتمام الشديد بروح

* كاتب من مصر.

بقاع اليمن المترامية بجيادية وصدق شديد ولكن من الغبن أن نؤطر محور القصة تحديدا ضمن أدب الرحلات والأقرب إلى الصواب أننا بصدد تجربة يرتكن محورها على صراع نفسي تجاه محاولة الإنسان للبحث عن هويته ووجوده أمام نوااميس الطبيعة الصارمة وتحولات الكون ليلا أو نهارا. شروقا أو غروبا. تلك النوااميس التي فرضت عليه طقوسا محكمة تهيمن على مصيره وقدره.

يتألف النص من أربعة مقاطع سبقها إهداء رقيق مختصر (إلى أصدقائي في صنعاء) وصنعاء - كما هو مبين بالقصة - لا صديق فيها ولا ونيس حتى فندقها الوحيد (سيبا) على ذكر الكاتب - تجرد من الأصدقاء ومن قبل كانت الطائفة تكشف عن وديان وأحجار عظمية وجبال مترامية عبر فضاء مفتوح تغمره شمس حارقة ويكتنفه الغموض والوحشة فيفقد الإنسان إحساسه بروح الألفة. ومن خلال طرح المؤلف لمداخن وقرى اليمن نكتشف أنها الوحشة الفسارية في جذور النفس البشرية بكل متناقضاتها وأن معالم التحضر للمدنية المعاصرة ما هي إلا وهم وزيف أمام مجاهل الطبيعة بصرامة جديها الشديد. ومنذ بداية المقطع الأول من القصة نجد «خليل النعيمي» يرصد هذا الجذب رسدا فنيا

(الشمس تلامس مباشرة جسد الأرض. في هذا الخليط الملتهم أجث عن الماء. عن نطفة خضراء تخبص العين. عن مرقد أو مسيل أو مسيل ولكن دون جدوى لكن الطبيعة التي وهبت اليمن كل شيء أخذت منه أيضا كل شيء. ماذا بقي لي غير أن أنظر وأن أتعثم. غير أن أتصر. وأن أتصر. أرض بلا ماء).

فيذا كان الماء هو العنصر الرئيسي للحياة والاستمرارية والنهل الحضري. فستظل هنا فلسفة الكون قائمة إزاء طقوس الطبيعة التي تعد لغزا محيرا أمام الإنسان ولن يستطيع هذا النهل أن يروي عطشه كلما فك رموز هذا اللغز.

أما «طالب المعري» فينقلنا إلى وهم الإدراك بصورة ساخرة في قصته (الراس) وأقرب الظن أنه يمتلك أدوات السرد اللغائقي. (طالب المعري) يمتاز باللغة اللطيفة المباشرة التي تؤهله ككاتب روائي فالإفصاح عنده يمكنه من ذلك عن القصة القصيرة إذ أن الرؤية التخيلية عنده يستطيع أن يبلور بها عدة أحداث ومواقف وشخوص عبر لغة سرديّة مسترسلّة يفهمها المتلقي دون جهد وغالبا ما تكون هذه اللغة مناسبة للرواية بينما لغة القصة القصيرة تعتمد على التكتيف والتلخيص والإيجازات غير المباشرة.

(لمجاه الوحيد غرفته القايعة في حوش بيت الأسرة. آلات التكتيف بحقيقتها الخفيف تجعله أكثر حرصا في مشيته وتحركاته. يهدوء تام فتح باب غرفته. زوجته وأبنائه الأربعة

نيام خصوصا وانهم غير متوقعين لحركة مشبوهة في تلك اللحظات التي يحدث فيها أول تحركات الديكة لعزف كونسيرتها الفجرية.

تلمس النائمون وأحسوا بشيء بدا لهم على غير عاتيه. رفعت زوجته رأسها بنشائل وأطمأنت أنه هو. لا أحد غيره يعملها في مثل هذه الساعة. وحتى لا يلبل الموقف ويزيد الأمر تعقيدا انصهر في ملابسه من وقفته).

ويذكرنا «طالب المعري» في قصته هذه براءة جون شتاينيك (اللؤلؤة) ففي رأس خور الملح يلجأ أحمد عمر وصاحبه أحمد خالد إلى هذا تاركين وادي دقال بعد أن يشا من انتظار أصدقائهم دون جدوى.. وفي خور الملح يتوهمان وجود لآتي كثيرة تطفو مع زبد بامواج الخور وتنتشر تحت أقدامهما فيهيمنان بالخيال إلى عوالم اللامعقول ويشطح هذا الخيال بهما إلى آفاق الثراء والنعيم بفعل تأثير اجتراعهما الخمر التي لعبت برأسيهما.

وفي قصة (أبجدية البوح.. عليها) لأمنة بنت ربيع سالمين نجد عنصر المكان أيضا له دلالات شتى في تأثيراته الوجدانية لشخص الكاتبة والحقيقة أن هذه القصة تعد من أفضل قصص المصوعة فبرغم أسلوب الكاتبة الذي يثني على حداثة تكوينها الأدبي إلا أن هذه البداية تشير وتبشر بخطوات ثابتة راسخة نحو الطريق الصحيح وإن الكاتبة بصدد تجاوز المراحل الأولى لـ (أبجدية البوح)

(إلى أي مدى يمكننا أن نحكي حكاية!

ربما للمدى الذي لا نعرفه والذي يجب ألا نعرفه (البقعة) أحد مخيمات اللاجئين الفلسطينيين في مدينة عمّان العاصمة. وتمديدًا فيما بعد مدينة صويلح بقليل. في المخيمات تكمن تفاصيل الحياة المختلفة. المرغوبة واللامرغوبة وتظهر من بين أزقة شوارع المخيمات غير المسفلّنة رائحة مختلفة لكل شيء حتى القاذورات تنكس رائحة يصعب تحمّلها).

هكذا تبدأ أمنة سالمين أبجديتها بحذر إزاء محاولة الاجابة على نفس السؤال الذي أطلقه.. «علي شلش» في يناير ١٩٧٨ عبر الفقرة الأولى من كتابه النقدي الأول (عالم القصة) فدخل به (عالم النقد) من أوسع الأبواب لكن السؤال ظل مغلقا وسيظل بلا اجابة.

أما المدى الذي لا نعرفه فهو ذلك المكان الذي تحاول الكاتبة أن تؤسس عليه البناء الدرامي حيث تطرح في سطور قليلة موجزة معالم (البقعة) بمخيماتها وأزقتها الفقرة الضيقة والخليط المتناقض للنفائات التي فرضها لا إراديا تفكك الكيان العربي. ومن هذه الهاميات والتناقضات تنسج الكاتبة تدريجيا ملايح وهوية السلاجحة «علياء/ المحور» التي ينعكس

عليها بالتالي خليط متضارب غير محدد لتكوينها النفسي. فهي شخصية زلالية متناقضة الانفعالات أقرب الى شخص «كولن ويلسون» التي لا تنتمي الى وجود حقيقي.

فمن مخيمات (البقعة) بالأردن تولد الأجنة بلا هوية محددة حيث لا أرض. لا آب . لا أم. لا وجود وكان مصطلح (البقعة) قد فرض معناه على كل شيء حتى على الأطفال الذين تولثوا ببقعة شاذة لا بلأزمية والذين يعرفون بقينا أنهم لم يولدوا إلا ليوتوا فيبعد أن فقدوا الأرض والأهل والأمان فقدوا أيضا الاحساس بالزمن.

إن هذه التجربة القصصية تنسج دائرة محيطها الخارجي وصف للمكان بأسلوب تقريري أما مركزها المحوري فهو وصف للشخصية بسلوكها المتضارب وانفصالها بأسلوب فني بعيد عن التقديرية حتى تستطيع الكاتبة الحفاظ على المسافة بين المحيط والمركز . وخلال هذه المسافة بين هذا وذاك تمر الأحداث والمواقف بين الأسلوبين التقريري والفني بصيغة ضمير المتكلم. وهنا لنا وقفة ازاء عدم قبول بعض النقاد للنص الأدبي عندما يلجأ الكاتب أو الشاعر الى الأسلوب التقريري. وقد شغلت هذه الناحية الكثير من الآراء النقدية ما بين مؤيد ومعارض. والحقيقة أن هذا النوع من الأسلوب لا يجب طرح الكاتب لأفكاره وإرصاصاته وفقا لبنية المضمون ذاته طالما استطاع أن يوظف أسلوبه للبسوة رؤيته فنيا. فهل سبيل المثال نجد أن ثمة تجارب قصصية كثيرة مضمونة بقرارات كاملة من صفحات الجرائد التي تعد شديدة التقديرية ذلك حتى ينمي بها المؤلف تدعيمه للحدث والبناء الدرامي خاصة حيال اختياره لمكان له قاعدته على المتغيرات السلوكية للشخصيات المطروحة.

الحنين الى العيش في زمن غير هذا الزمن

ينسج «يحيى بن سلام المنذري» مضمون قصته (رماد اللوحة) بصيغة ضمير المخاطب التي تغلب عليها مفردات فعل الأمر. ولقد ألفنا هذه الصيغة عند يحيى حقي في رايته (البوسطجي) ثم عند يحيى الطاهر عبد الله . وخصوصا ازاء تجربتين هامتين الأولى مجموعة (أنا وهي وزهور العالم) والثانية رواية (تساوير من الماء والتراب والشمس) والأن يأتي كاتبنا «يحيى المنذري» ويبدو — لا أدري سر هذه المصادفة البحتة — أن هناك علاقة ما بين هذا اللون من القصص وبين الموسومين بـ(يحيى حقي/ يحيى الطاهر/ يحيى المنذري) فمثلا وجه يحيى الطاهر الكثر في المخاطب لاسكتاف المودة كما وجه يحيى حقي نفس الصيغة لعباس حامل بريد «كوم النحل» نجد يحيى المنذري يوجه خطاب له لسمان الذي عانى شظف العيش في مرحلة طفولته بالقرية ازاء عنت وجبروت أبيه له والفقر المدقع الذي كان يحيق بأسرته مما أدى الى عدم استمراره لاستكمال دراسته فينتقل الى المدينة للعمل كمراسل

بأحد الدواوين الحكومية إلا أنه يظل محاصرا بنفس العنت والجبروت ازاء سخرية زملائه وسديره منه واستهجانهم قدراته وأفكاره. والكاتب هنا يستخدم رتيب الجرس المتوالي في هذا الديوان الحكومي دالة غير مباشرة كمعادل موضوعي لرتيب الجبروت الزمني سواء في مرحلة الطفولة أو مرحلة الرجولة. فلا مناص من الحصار والخصوع لذاك الرتيب . كما يستخدم أيضا تهرؤ الجدران في الغرفة التي يعيش بها دالة على تهرؤ التكوين النفسي والحياتي لسمان. حتى باب (الحمام) المخلوع لا يكشف عن سلمان فحسب بل يجرده من أبسط الحقوق الانسانية ونواميس الحياة العادية بكل ماضيها وحاضرها ومستقبلها أن كان هناك بالفعل بادرة أمل مستقبل يترأى في الأفق.

إن فنعصر الزمن في قصة (رماد اللوحة) لا يتحقق إلا من خلال لجوء يحيى المنذري إلى إظهار موهبة بطله. فسلمان لديه امكانات راسخة لتوظيف شاعره عبر لوحاته ورسوماته فإذا لم تتوافر قدرته على تجاوز حصار الزمن لما يحيق به فهو يتجاوز هنا من خلال وعيه بالفن التشكيلي، فاللوحات رمز لاستمرارية الحياة. وسمان يدرك أن هذا الوعي يمكنه من تحقيق التوازن بين محاولة الحد من الضغوط النفسية والأيدولوجية وبين محاولة التوصل الى زمن رمزي آخر يختلف عن الزمن الواقعي المفروض عليه. إلا أن الكاتب في النهاية يعمق دلالة الحصار أكثر.

عندما تتساقط طبقات الجدران شيئا فشيئا وتتسع هوة فتحة الباب المخلوع للحمام ويسفر الزملاء من رسوم سلمان كما يعنف منيره أكثر فهنا يدرك سلمان أن امكانية تحقيق التوازن مستحيلة وترجع في داخله كفة الضغوط إذ سيظل شبح جبروت الأب جامئا على أنفاسه وممثلا في ظلف الزملاء والمدير الزمن.

أما قصة (الموتى لا يرتادون القبور) لحسن رشيد فهي كما هو مبين بالعنوان — تجربة تطرح رسدا فلسفيا متحجرا لحالة انطوائية تعيش مغلقة بين اجترار الذكرى وبين الخضوع لما آلت إليه من مصير ولم يتعمق حسن رشيد في النفاذ الى الشخصية أو البنية الدرامية لهذا المصير أو الشخصيات الأخرى الكثيرة التي وردت بالقصة ولكن أتى كل ذلك مبهما ومسطحا، ولم تعرف بالقدر الكافي مدى أبعاد الاغتراب الحياتي أو النفسي للحارس الليلي «سليم» الذي كان يعمل في البحر عند سيده «الشوخة بو خليفة» وأيضا لم تعرف طبيعة عمله بالضبط سوى أنه كان يساوم على ارتقاء الصاري المرتفع به هرج ومرج وحذر سيده وزملاؤه أكثر من مرة كي يلفظ عن مزاولته هذه التصرفات الصبيانية العابثة لكنه لم يمثل وظل يتماهى لأنه كما ذكر الكاتب — (كان يشق المضاطر والتحدي)

— هل نمت كما ينبغي؟ لقد رايتك متعبا وانت تعود هذه الليلية.

كنت ما زال أبحث عن الكلمات فلم أجبه. انصرفت الى المطبخ وبدأت يشرب قهوتي محملا بشعور الغضب والحرج لما يحدث في بيتي).

قصة (كشكانو) ترصد حالة التوحد مع الزمن بماضيه وحاضره ومستقبله سواء في المدن البعيدة حيث الغربة أو داخل الوطن لئلا يلاحقنا — هذا الزمن — في أي مكان ويطالعا دائما بصوره الكثرية حتى يرغمنا على تناولها واجتراعها ويترك لنا في بيوتنا حقايقه ومعاطف الجوجولية قسرا أو ارتضاء.

ولما كان الزمن قد أخذ شكلا من أشكال الرمزية في (كشكانو / شجرة الحياة المزروعة عند النقاء النهرين). فإنه في تجربة جمال أبو حمدان (عودة الى مسقط الرأس) يأخذ شكلا ميتافيزيقيا يدور حول جدلية ثنائية الموت والميلاد أو ثنائية فلسفة صرخة الفراق الاخرى في مواجهة صرخة الفناء الاول حيث يرصد الكاتب مشهدا لرجل يكتشف في مئاوه الاخير ان ميلاده لا يختلف كثيرا عن مماته وأن الخط الراسي الممدد الجنائزي. وعندما يتقابل الخطان في نقطة ارتكان واحدة سواء كانت في القبر / النهاية. أو الرحم / البداية تذبذبات مفردات المشاعر التي تدفعنا الى الحزن أو الفرح فلا قيمة حقيقية لمعاني الدفعة الأخيرة أو الضحكة الأولى.

(قام اليه ابواه فاحتضناه مودعين ، وقام هو الى ابناؤه فقبلهم مودعا. ثم ارتقى الى نعشه وتمدد فيه. وما وجد حاجة الى اعلان موته ان أن واقع الحل ينبي عنه.)

جدلية البحث في الذات عن مكونات الذات الأخرى

تلتحم أجساد الطالبات عند مجمع العبدى وتتوحد نفوسهن امام جامع الحسين الزاوي بنفس المكان. وجمع أو ميدان العبدى سوق كبيرة تزخر بشتى أصناف البضائع واللازم داخل السوبرماركتات وعند مكتبة دار الفكر يرحن يبدحن يشغف عن المراجع التي يعتمد عليها في تحصيل العلم وأثناء هطول الأمطار يأخذ الالتصام شكلا آخر من أشكال التوحد الروحي عندهن. ترصد «أمنة سالح» بعق أكثر هذا التوحد وهي برقعة خليلتها «علياء» في محاولة للانصهار داخل بوقنة التخرب الجماعي فكان رذاذ المطر يتحول الى شعائر ملقوسية تظهر وتفصل أجسادهن من علق المشكلات اليومية العادية. ووصف المطر في قصة (أجدية البوح) لم يكن وصفا نمطيا تقليديا يعبر عن صورة عابرة من صور مناخ الطبيعة لكنه كان يجعل دلالات حسية لرصد مشاعر واحدة تتألف حيالها النفوس وتتطهر وتتعانق تحت ظلال مصر واحد وقد واحد قد شعل الجميع وفرض صقيع الاغتراب والالام تجاه

ولا يعشق الكفاف والعمل من أجل لقمة العيش والسعي للرزق حتى ذات مرة انزلت قدمه من الصاري فسقط على ظهره (الدقل) فكانت تلك السقطة هي التي أعجزته فاضطر الى العمل كحارس ليلى يعيش على بقايا زمن ونكدرات ونفايات حياتية لا استقرار فيها ولا أحد يتعاطف معه حتى الكاتب نفسه لم يبلور هذا النموذج بلورة مقبولة إذ جاء مضمون القصة متناقضا متضاربا فالكاتب يقول في فقرة

(سلمو عرف الحياة . ولم يكتشف فيها سوى الجانب المظلم ... أصدقاؤه؟ هذه الكلمة لا تعني له أي شيء . بيت وأسرته أم أولاده؟ لا يشكل هاجسا حقيقيا له .. ومع هذا فهو يتنفس ويأكل ويشرب. في المساء يضع رأسه على المائدة وينام هل ينام سعيدا ؟! لا يعرف أحد هل يبكي ؟ هل يتالم؟ لا يعرف أحد .. سلمو سر غامض) وفي فقرة أخرى يقول

(إنه حارس ليلى وأحب هذه المهنة .. فهو قد قطع صلته بالماضي.. ولا تشغله صدقات هذا العصر. وهو لم يرتبط بزوج .. وأولاد.. يتحدى ذاته والحياة.. محصور داخل الأطار الذي يعيشه ولا يحب الخروج منه).

فكيف يتفق من هاتين الفقرتين معنى حب سلمو للمهنة كحارس ليلى ومعنى (في المساء يضع رأسه على المائدة وينام) وأيضا معنى عدم اكتشافه للحياة سوى الجانب المظلم وهو نفسه بعيد تماما عن تقدير الأمور دون مبرر.

اما بالنسبة للسرد عند حسن رشيد فاللغة كذلك — سطحية هشة تفقد الاسلوب القصصي الفني شكلا ومضمونا. ولجوؤه الى الرصد الفلسفي الكثير أثقل الرؤية الدرامية وهرا مفردات الطرح التلقائي.

وتأتي قصة (كشكانو) لجبار ياسين التي تعقب مباشرة تجربة موتى حسن رشيد خير درس لآخر وخير دليل على توظيف الطرح التلقائي توظيفاً فنيا دون اللجوء الى الرصد الفلسفي إذ أننا نستشف من خلال تلقائية السرد مدى الأبعاد الفلسفية عند الكاتب دون حاجة الى التصریح بذلك لأن من أهم عناصر أسلوبية القصة القصيرة — كما أسلفنا — يعتمد على التلميح لا على التصریح. أيضا نجد الحوار عند «جبار ياسين» مكثفا وموجزا لا يفتقر في التفاصيل الزائدة التي قد تحيل المتلقي الى فرض رؤية الكاتب عليه.

(— صباح الخير..)

قال لي وقد انفرجت شفثاه عن ابتسامة جميلة . حيثية دون أن أجيد ببصري عنه فقد كنت غير متأكد مما حصل بالأمس . خامرتني انطباع بانني قد حلمت بهذا في يوم ما . لكنني لم أتذكر تفاصيل الحلم.

بالجدية والصلاية ولكن ما إن ذاق طعم الرفاهية تغيرت وتبدلت.

وأخيرا نأتى الى ما كتبه محمود الريماوي تحت عنوان (أرواح أكثر عددا) وهو نموذج لا يختلف كثيرا عن آلاف النماذج التي تنتشر ضمن ما يسمى بأدب الخواطر أو بالأحرى أدب جبر الخواطر الذي تلاحى واندثر بمرور الوقت مع ظهور المناهج النقدية المعاصرة التي تحاول الانفتاح الموضوعي على التجارب والنصوص الأدبية الحديثة بحذر شديد. ويلا شك ان التلاحق المستمر لهذه النصوص الفكرية الجادة واختلاف تميزها وتنوعها قد أثر بالتالي تأثيرا شديدا على اصحاب الأرقام النقدية والتحليلية ودفعتهم لطرح مفاهيم جديدة على الساحة وبالتالي أيضا انزوى أدب الخواطر فهو لا يمس بأي مستويات التلقي المعاصرة ولا ينتمي لجنس أدبي ثابت. لا هو بالقص أو الشعر أو النثر أو النص الأدبي الموضوعي

(واختلنا تحت عزيف الأجراس

نسترجع المستقبل معا

ونحسني من كأس واحدة

ولكم هالتي كم تخطيء

.. ويحيا نفسي كم تخطيء

وقد خبرتني من قبل

إن ضقت بصمت

من دخان وحديد

أبدلتها بصمت..)

فكما هو مبين من هذه الكلمات المروصصة لمحمود الريماوي لا نجد سوى مفردات غثة غير ثابتة تفقد الموضوعية والتريث من قبل الكاتب الذي يحتاج الى قطع مشوار طويل جدا مع نفسه ليقرا بعمق ويتقهم بوعي التجارب والنماذج القديمة والمعاصرة معا من خلال الكتب والتراجم والمصادر التراثية الدسمة لا من خلال ما يطرر في الصفح أو المجلات غير المتخصصة.

المرأة .. لها ألف ضل

قالوا عنها انها الكائن البريء الغامض.. وقالوا انها النور والشار. الثمرة والجمرة.. والحديث عن النساء حديث شيق وممتع ولا ينتهي عند رؤية ثابتة كمدلول جسيدي يتمثل في عنصر انثوي ننتظر منه ما يمن علينا به من خلف أو مدلول حياتي عابر يحول الفراش الى بستان نرتع فيه ليلا بعد غناء النهار لنلذتهم ثماره بنهم وننتسم أرائحه الوردية العبقية. ليس الأمر كذلك فلقد تغيرت المفاهيم ولاشك أن من يكتوون عن المرأة من منظور جنسي فحسب مالوا يدورون حول أنفسهم بغية التحرر من ضيق ما يعانون منه. أما في الأعمال الأدبية فلقد تحولت المرأة الى كائن رمزي يعكس صورةا شتى لأكثر من مفهوم.

بنات هجرن الوطن ليبحثن عن مستقبلهن فتنداح من دموعهن مأسى الذكريات الغابرة عبر ترانيم فيروز أو إيقاعات الجلوة في الأمسيات النادقة. وحينما تطرح الكاتبة حالة فراقها بعلياء أثناء موتها تذوب المشاعر وتتفتت، تبعث هجران الوطن من أجل المستقبل تنهاوى تدريجيا الأمال والطموحات فتبدأ بالتالي تتغير الصورة الرصدية للمطر الذي كان يحمل دلالات التوحد حيال نفوس البنات المغتربات إذ أصبح يأخذ دلالات أخرى تحمل في طياتها علامات التفكك والازواء والهروب من جديد الى خندق المشكلات اليومية العادية لكل قضاة على حدة بعد أن انهارت قضية الشعور بالألفة والاستيطان والأمان الوجداني. ولعل الكاتبة تلوح من بعيد برابية إنذار تحذر من سرابية المستقبل مادام الوطن لا قيمة له. وفي هذا المعنى لنا وقفة تجاه اللغة القصصية عند أمانة بنت ربيع سالمين وهي تعبر عن حالة التفكك الوجداني إذ أنها نجحت في توظيف هذه الحالة حين استعاضت موت بطلتها علياء / الشخصية المحورية بالهجو الى استرجاع مآثر بطور الصدى التي كان نواحيها وعويلها يجتاح تراثنا العربي القديم. كانت تلك الطيور تملأ الفضاءات كلما زهقت أرواح الشهداء تهبعا فتنتقل من الرؤوس النازفة ليس تعبيرا عن حالة تمرد أو غضب إنما تحذير لتردي الكيان الوجودي للعرب وهذا ما نلمسه بالفعل الآن فبعد أن انتهت عصور النخوة والتلف القليل تذوب الآن نخوة التآلف القومي العربي ومازال يرغرف في الفضاء طائر الصدى الذي يعرف في الشرق الآن بعصفور النار.

أما في قصة (رماد اللوحة) لجيسى المنذري فنجد رسدا لعصفور النار في صورة رمزية غير مباشرة (ذات يوم رسمت شجرة أوراقتها سوداء وشارها رؤوس آدمية منها ناضجة ومنها ما لم ينضج بعد وتبدو الشجرة في اللوحة أكبر من المدينة وانها غائرة في سماء مليئة بالغبيران وطيور أخرى غريبة الأشكال. وبعد رسما لها تمعنتم فيها جيدا مما أثار في نفسك الكثير من الأسئلة ولأنك رسمتها بعد يوم كتيب وحسرت انتهت ليلتك بكوابيس كثيرة حاولت أن تستغيت بكل قوتك وحاولت أن تنادي أمك كي تحضنك وتقرأ عليك آيات من القرآن الكريم تحفظك من كل سوء. لكن أمك الآن بعيدة عنك في القرية).

وغياب الأم في هذه القصة يعادل غياب الوجود الذاتي فهي الصديق الحقيقي للإنسان فالجميع يسخر من سلمان ويشتمونه ويركونه بحجة الدعاية البريئة ولعل تلك السمة الجديدة نجدها تستشري وتتفاقم الآن عند الأجيال المعاصرة فلقد فرض عصر زغلة الاستلايت والسيارات الانشوماتيك طبيعة غريبة عن طبيعة الشرق إذ أصبح الاستهتار والترافق بالدعابيات السمجة الاستغزانية من أعراض التكوين النفسي للشخصية العربية التي كانت منذ زمن ليس ببعيد تتسم

لقد تراءت عند نجيب محفوظ رمزاً للحارة وعند حنا ميناء رمزاً للحريّة المتمثلة في هدير أو سكّون البحر، وعند عبد الرحمن الشراقي رمزاً للارض، كما تناولها نزار قباني رمزاً للثورة وتراءت عند يوسف ادريس رمزاً للتمرد على نوااميس الجسد بينما كانت الروائية توني موريسون تعمق هذه النوااميس من خلال الترميز بالطوقس الزنجية لا من خلال الترميز بالجنس كما فعل يوسف ادريس.. وما أكثر الدلالات التي تناهض العنصرية عند المرأة.

ولكي نتقرب من هذه الدلالات لا بين أيدينا من نماذج سنجد على سبيل المثال تجربة جريئة جدا لمرهون العزري الذي يفتحم أسوار عالم الخدم والحشم عبر نسوان (خاش باش) الموهونات بسلطة وسيادة الرجل عليهن ولأن تلك النسوة كن يرضخن بسرعة لأي ظل يطوي تاججهن فلقد سن رجالهن نفس شريعة هارون الرشيد عندما لجأ إلى إخصاء خدامه وحراسه حتى لا يتألموا من جواريه ومحيطاته، وفيروز في قصة (بضاعة القهرة) لمرهون العزري أحد عبيد خاش باش الوحيد الذي نجا من الخنثى في هذه القرية الظالم أهلها التي تشهر قمع أبراجها العشرة فوق الرؤوس وكانها الوصايا العشر فكل من يخالف إحدى هذه الوصايا فإرأسه لا تسلم من السيف وجثته لا ما كان لها في القبور خاصة النساء والعبيد.

والقصة تتألف من أربعة مشاهد متسلسلة وفقاً لوحدة مضمون كل منها ففي مطلع المشهد الأول يركز الكاتب على طرح (بضاعة) بوصف «خاش باش» وصفا سينمائيا بأبراجها العشرة وشكلها الدائري وكأنه حصار طرودي يقرض نوااميس القاسية على النساء والرجال الأسياء منهم أو العبيد بلا استثناء. بينما في المقطع الثاني يلجأ مرهون العزري إلى الوصف النفسي لبطله فيروز بلغة تحليلية بحثة تختلف عن الأسلوب السينمائي، أما في المقطع الأخير من المشهد الثالث فيصف الكاتب حالة فيروز مع اصداومه بالحلم / الذات الأخرى المتحررة من قيود سيده والتي تشارك الطموحات الجسدية لزوجته مخدومه الأولى غير عابئة بنوااميس الأبراج العشرة أو نوااميس الحصار الدائري. فالمرأة هنا رمز لقهر النفوذ حتى وإن كان نفوذ الموت المتمثل في نصل السيف (لاحظ دلالة الاسم المشترك «فيروز» أي الحجر الكريم الأملس رغم انعدام شفافيته)

أما بالرجوع إلى تجربة طالب المعمرى (الراس) سنجد المرأة ترمز إلى عنصري الحلم والواقع معا في مواجهة الصدام بالطموحات الذاتية حيث لا فائدة من امتلاك يفتح اليزابيث الثانية، عندما يخيل لاحمد عمر أحقيته في الثراء المفاجيء - ولا فائدة أيضا من امتلاك الكيان الأبوي عندما يواجه أم أولاده الأربعة الغارقة في النوم. فالمرأة هنا - سواء كانت اليزابيث أو الزوجة - تهيم بظلالها فوق الرغبة الدفينة داخل الرجل الذي

يظل يبحث عن أي كيان مادي يحقق له الوجود والاستقرار (ساشترى بهذه الألباء يفتح الملكة اليزابيث الثانية، لن أكون أنانيا. ساجمل اليخت يرسو في الواجهة المقابلة لي في المياه الدولية).

ونلاحظ في هذه القصة أن طالب المعمرى يعتمد الإيماءة بالأسماء المشتركة حيث يضعنا أمام «أحمدين» للدلالة على مزج سمات مقاربة بين «أحمد عمر» و«أحمد خالد» ثم يتلأش هذا المزج شيئا فشيئا إزاء مواجهة الطموحات الفردية لكل منهما عندما يلوح شبح المرأة الرزوي، فالقصة إذن تجربة تشكل قوائم متقابلة متناظرة تتفاوت خلالها نسب الصدام بين الوهم والحقيقة أو بين أحمد الطامع وأحمد الشاعر أو بين اليزابيث والزوجة.. وهكذا.

(الظلام مزال مسكبا بخيوطة على الرغم من بهجة القمر الخجولة في مثل تلك الليلة من شهر أكتوبر. وعلى عجائته التي تناسب مثل هذا الموقف. أسرع أحمد خالد إلى بيته حيث أخرج أكبر كمية من تلك الألباء يحاول أن يخفيها عن زوجته وأهله، فالبيت مشترك لأكثر من أسرة، ضربات قلبه تتسارع من أن يصطاده أحد على تصرفه. المكان الآمن صعب وجوده).

أما عن عنصر الأمومة الطاهر الذي يحنو بظلاله الوارفة على الإنسان فنجد يحيى المنذري - صاحب السرد بصيغة ضمير المخاطب - عندما يلوح برؤية التجرد والتداعي فهو في ذات الوقت يرسم صورة صادقة غاية في الرقة والشفافية حينما يتطرق إلى رصد معالم تلك الأمومة / الكيان فهذه اللوحة هي التي تبعث فيه الحياة والاستمرارية من جديد بعد أن أسقطته عوالم التجريدية المتمثلة في تناهرات الآخرين

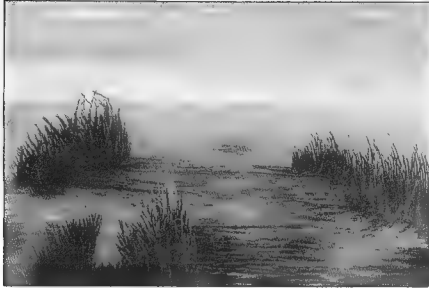
(أشعلت عود نقاب فركضت ناره لتلتهم اللوحة. احترق جميعهم وصاروا رمادا إذن ليتجرأ الصباح مرة أخرى أن يركك ناحية الشارع، وليتجرأ مرة أخرى هذا الجرس أن يعلن عن شبح القاتل، سوف ترسم لوفات كثيرة وتحرقها كي تتراح من الجميع ما عدا لوحة لامك).

وأخيرا تجدر الإشارة من خلال ما قدمه هذا العدد من نماذج فمن الملاحظ أن القصة العمانية المعاصرة تخطو خطوات متقدمة على الساحة وأنها أتاحت لأسماء جديدة رسوخا وثباتا مثل طالب المعمرى ويحيى المنذري وأمنة ربيع سائين ومرهون العزري وسالم الحميدي وبلاشك أن هناك العديد من الأسماء الأخرى بلا شك أن جمال وروعة الطبيعة العمانية تساهم في صقل التجربة تجاه المبدع عامة كلما رنا إلى الجبال المتفاوتة الاخضرار كل صباح ونذف السحب الهادئة تنساب على قممها. أو كلما استرق النظر عند الغروب إلى الساحل الخلجي الممتد والشمس تقبل مياه الرقراقة قبلة الدواع البرتقالية.

* * *

التعبيرية الشعرية «من الرماد الى الرماد»

عبد اللطيف الأرنؤوط *



يمنح القاري استعداداً أولياً للقراءة قبل الدخول في النص، ثم ينمو هذا التقبل ليغدو لونا من المشاركة في اكتشاف وممارسة لذة النص التي قد تصل الى حد التماهي معه، وقد يجاري القاريء الشاعرة دون أن يكون قادراً على تحليل النص بالادوات النقدية الاجرائية، ونظراً لصعوبة المادة الشعرية التي تقدمها المجموعة الشعرية فإن ذلك يفرض محاولة للشرح والتفسير لأن مجارة الشاعرة لا يقدر عليها إلا القراء المتميزون، يختلف فهمهم باختلاف قراءاتهم ومستويات نضجهم الفني.

وإذا كان التوصيل الشعري مرتبطاً بالعناصر المعقولة وغير المعقولة في الشعر المعاصر، فإن كثيراً من القراء يتوهمون أن الشاعرة لا تعرف عقلياً ما تدل عليه قصائدها، وسرعان ما يياسون من التواصل معها، علماً بأن الشاعرة شأنها شأن أي شاعر يستخدم في تعبيره التكتليف الشعري، وتعرف تماماً ما تقول ولكن بطريقة الحدس لا بالطريقة العقلية التي تقوم على الوضوح والمباشرة.

ومهما يكن فإن التعبير الشعري في شعر «عائشة أرنؤوط» يقوم على دلالات مضمرة يتلقاها القاريء وكأنها ضباب كثيف يخفي تحته البعد الذهني الذي يستعصي على التحليل إلا بالدراسة الجادة، التي قد لا تصل الى تطابق في النتائج بحكم أن

يعتمد أسلوب الشاعرة «عائشة أرنؤوط» في مجموعتها الشعرية «من الرماد الى الرماد» على خصائص لغوية بتحولات اجتماعية وجمالية مشتركة — مصوغة بلغة رمزية وبدلالة محددة وواضحة، ويقوم التعبير لديها على التوهيم الأدبي، ويعكس موضوعات ذاتية بعيدة عن الحاجات الانسانية العامة، خارجة عن نطاق التصنيف الأسلوبي النقدي ومستعصية على الخضوع لنموذج وضعي ثابت

ولا بد للناقد الأدبي أن ينطلق من هذه النقطة لدراسة الأبنية الشعرية لدى الشاعرة، بحكم أنها تكون لغة خاصة على منظور التعبير وخصائصه، والقدرة على التوصيل، معتمدة على أن الخطاب الشعري في الواقع هو خطاب مزدوج يقوم على المستويين التعبير والمضمون وطبيعة العلاقات بينهما.

وعلى الرغم من أهمية فكرة التوصيل الجمالي ومحوريتها في التعبير الشعري لابد من الاعتراف بأن التواصل ذو طبيعة نسبية بين الشاعرة وقرائها، فالقاريء يتدخل في خلق القصيدة من خلال تصورها الأول ممارساً فعاليتها من داخل الشاعرة ذاتها، فيتابعها بفهم خاص وذاتي، وأن تقبل القصيدة هو الذي

✽ كاتب من سوريا
اللوحة للكتابة وفاء الحجار - سلطنة عمان

التواصل الأدبي يضفي على الأثر معاني عديدة حسب ظروف
التلقي ومستوى التواصل.

ولا يجد القاريء عبثاً في متابعة الشاعرة حين تكون
الوحدة الكلية للقصيدة واضحة، مما يساعد على تمثيل معناها
الكلي مهما بلغت نسبة التكثيف والتشئت حداً من الغموض في
قصيدتها «الزبد» وهي مرثية لأخيها الفنان المبدع الراحل
«عبدالقادر الأرنؤوط» لا تعمق الانزياحات الشعرية فهم
القاريء المزدود بحد أدنى من الثقافة . تقول:

وراء طائلة نرد
قدماك تلتحجان برطوبة العشب
لم تكن نعرف أنك تحث الخطى
نحو تكور الجنين
لم تكن نعرف أنك
تنجز ما تبقى من الدائرة
في فراغ يشع برماد النجوم
الماء وقشرة الليل
يقفان منذ الفجر لخراسك
أزحت نظرتك الأرضية جانباً
لترصد رغبة كوكب يكتمل
ووردة الشوك تتوج حجابك الحاجز

وعلى الرغم من احتواء النص بني تنتمي إلى الخيال،
وغموضاً في بعض تراكيبه السطحية ، وتشئت يتصل
بمستويات المنطق اللغوي وبعض الإشارات إلى رؤية خاصة
للوجود «تنجز ما تبقى من الدائرة» فإن هذا التشئت وذلك
الغموض لا ينفيان وضوح المقاصد الخفية للشاعرة، فأخوها
الراحل أصيب بالسكتة القلبية وهو يلعب بالنرد، فاتحد جسده
بتراب الأرض، وأسرع في السرحيل نحو «تكور الجنين» .
والشاعرة تربط بين الولادة والموت، وتتصور الوجود على
شكل دائرة يرتد فيها الإنسان إلى نقطة البدء مثلما تحترق
النجوم في المجرات لتولد كواكب جديدة من رغبة السديم، فليس
غريباً أن يكون الماء «وهو بداية كل الكائنات» وقشرة الليل
«وهي رمز الموت والنهاية» يتضافران معاً لحراسة الراحل
الذي ربما لم يكلف نفسه عناء السؤالين

لماذا أبقي؟؟
لماذا لا أبقي؟

لأنه كان منصرفاً عن وجوده ومعناه في عملية الانجاز
الابداعي، فكان موته قصة اكتمال. لأن في موت الفنان تحديراً له
من قيود الأرض (ليرضع لبن المجرات) وليكون «أكثر أمناً» .
ونلاحظ أن النص يعكس حداً من الحسية قيد التجريد.
وخفت من حدة الكثافة الشعرية والتشئت اللغوي وأسلوب

الشاعرة فيه هو ذلك الأسلوب الحيوي الذي يصفه الدكتور
«صلاح فضل» بقوله «هو أسلوب يرتكز على حرارة التجربة
المباشرة للعاشة» لكنه يوسع المسافة بين الدال والمدلول نسبيًا
لتشمل بقية القيم الحيوية مع أنه ينمي درجة الإيقاع الداخلي..
ويطعم إلى بلوغ مستوى من الكثافة والتنويع دون أن يفرض في
التشئت ويستخدم أقنعة أسطورية تحتفظ بكل طاقاتها التعبيرية
وقد يعمل إلى الاصطباغ بمسحة ملحمية بارزة».

على أننا قد نجد لدى «عائشة أرنؤوط» في مجموعتها
أساليب تعبيرية أخرى كاسلوب التجريد الكوني الذي «تضال
فيه درجات الإيقاع والنحوية إلى حد كبير مع التزايد المدهش
لدرجات الكثافة والتشئت واستيعاب التجربة الوجودية الكونية
باستخدام بعض التقنيات السريالية وترتفع درجة الصورية
اللامعقولة» وقد عبرت «عائشة» عن ذلك النمط من التجريد
الكوني في المقدمة فهي تقول: «تحولات الكلمة تهاجم احتمالات
الحواس... نحو هذا الطقس العلوي ترفع النصوص جذورها
وتتطاول قشور الكلمات خارج المادة محمولة بالانجاس
الاخذ، ملفومة بالنور تتجاوز إمكانية الحدس» إلا أنها كانت
تشعر بالآلم حين لا يسفها تعبيرها بلوغ هذه القدرة
التجريدية الكونية.

أيتها الكلمات المعركة

في مهاجم الصيغ الرسمية والألقاب
أيها القلم الذي غادري

وكان مرصوداً للانفاس في سمت النجوم
الذي كان له أن يتحول إلى سنبلة مكتنزة
هو ذا غيابك يرمني

في جانحة الروح

الظلال تقتلع بتلات الكلمة

في معسكرات الصباح

اللغات باتت لا اتصال

وأطراف الجناح مروحة للمتحدلقين

وهي تعبر عن قلقها وعجزها عن امتلاك لغة (اللغة) التي
تقر من أصابعها:

«ربما كان الحلم مفراً يباعد بيني وبين تأصلي

في عبثية اليوم

ولكن الجحيم الأشقر الذي يتضاعف في

وحولي يمنع اجنحتي الشعمية من عبور

تلك المسافة الضوئية بين جلدي

وحلم يسكنني»

ومع غياب الإيقاع الخارجي في قصيدة النثر تعدد الشاعرة

الى الوان من المقابلات والتناظر الذي يوفر لقصيدتها بعض الايقاع النفسي المتقابل أو المتعارض مع تكرار اللازمة

لا شيء هنالك

لا شيء هنا

الفراغ المليء باحتالات الكون

يصر من موشور جسدي

لا شيء هنالك

لا شيء هنا

كرملة الصحراء

سعيدة في مكانها تحت الشمس

لا شيء هنالك

لا شيء هنا

الوردة الالوانية تشرق .. تتأمل

ثم تدع بتلاتها تسقط دون عناء

دون حزن

ودونها غاية

ولادتي وموتي متعادلان مع النظير

معا كانا دائما هنالك

أينما وجدت

هنا .. أينما أوجد

اللحظة الحاضرة

اللحظة التي تجمع الأبد والأزل

التي تغلفني لأنثي

لأعرف نفسي فيها

ولأعرف ذاتي بها

وهذه القصيدة نموذج لقصائد حفل بها الديوان تستبطن

فيها الشاعرة ذاتها، في رحلة الى اعماق اللاوعي، حتى ليقلق المرء مذهولا امام قدرتها على تحميل اللغة ما لا طاقة لها به للوصول

الى وصف التجربة الداخلية بصدق كقولها

خريطة جسدي لم تعد تحمل أسماء مدنها

ولا تحمل كتاباتها الرملية

أسابق مع العناصر التي كنتها

أحاول العبور الى صورتني

وشم الأبيجدية يتلاشى عن الأدمة

وتغاء حارات الطفولة يتمعدن في أحشائي

كما لو أنني أتعلم مع العظام

أدخل الكلمة وأخرج من جهة الصمت

أتهجى قافلة الخلايا التي تتأدري

هكذا تتحد اللغة بالجسد، فتصبح خلاياه هي المتكلم،

ويتحد الشكل بالضمون في اندماج كلي بين المرئي والمنتخيل في

إطار عمق الفكرة وجمال التعبير عنها.

وإذا كان الاستبطان الذاتي لا يتيح للقاري أن يحكم على

صدق التجربة، لأنها تجربة خاصة ، فإن بمقدوره أن يكتشف

قراءة اللغة الشعرية وقدرتها على التحليق في القصائد التي

تتناول موضوعات خارجة عن الذات كقصيدة «عائشة

ارناؤوطه بعنوان «ورقة التوت» وهي تهديها الى «ليل حسين

صادق، المرأة الصومالية التي تحرى شعبها حين عراها» وفيها

تقول

الرّماد تحت الأسنان

وأنت عارية

كجمرة في الريح

كيف أعطي هيئة للمكان

وعلى أنقاض الخلايا

تتبع ألعاب الرجم

كيف أتهجى الرّماد

لحظة تهرته

كيف أعبر المسافات

وما يبيننا لوح من الزجاج لحظة المهشم

يتفرد به موشور اللوثة الجمعية

بحثا عن طريدة مضادة

الرجمات تملا خزف جسديك

وتسكن مخمل عريك الجاف

تحت شمس بلا وريث

لم يكن بإمكانك الرحيل في ظلك

أو عبور الهواء وهو يشفق

أصابعك تتعالم مع تغضن الروح،

حواف لورقة توت أخيرة

نستنجد بها لحظة العري

قالشاعرة تستغل عري آدم وحواء في الجنة، ومحاولة ستر

عورتها بخصف ورق التوت، حتى غدت تلك العادة متأصلة في

جنسنا البشري، فإشارة الصومالية التي مورس عليها عمل

الرجم وهي عارية، تمتد أصابعها لتشكل بحكم الغريزة «ورقة

توت» تستر بها عريها، لكن راجعها كانوا أشد عريا منها في

ملابسهم ولم يشعر أحد منهم بضرورة ستر عورته النفسية.

وهكذا تصبح مقولة «مالارميه» الشهيرة في «أن الشعر

مبادرة للغة في الخلق» بعيدا عن التعبير المنطقي المباشر أو

الاستشارة العاطفية الساذجة لتصبح اللغة وسيلة للكشف عن

الاعماق وراء الظواهر الخارجية، ولا شك أن جمالية هذا اللون

من الشعر جمالية خاصة لا تستسيغها إلا فئة من الناس

يجدون متعة في تحليل الشاعرة البعيدة، ورموزها المستغلفة.

بول سيزان .. فن التجميل

اعداد : عزيز الحدادي ،

ويمسك بالفرشاة في الصباح الباكر ويعيش وحيدا مع خدامته العجوز، حيث يقول عن زوجته الحمقاء التي كانت تضايقه باستمرار «هذه الكتلة الجوفاء لا تفهم أعمالي».

وبإتداء من سنة ١٨٨٦ سيحصل سيزان على ثروة كبيرة تخلصه من كل حاجس مادي، ويعيش في (مدوء) وراحة. أصبح الآن يتمتع بعزلة مطلقة أمام قماشته البيضاء التي تتيح له فرصة أن يعبر عن جرائه، وفي كل لوحة جديدة، كان يصب مشاعر اللعب بحياته ويفغر في الفراغ بفراشة واحدة، ويلتحم بالقماشة التي تتدفق أحيانا بين لستين. كان سيزان يترجم طلال الحدائق وارتعاشتها بكيفية تجريدية، تبدو معها اللوحة عذراء، لكن الألوان البنفسجية، والمتواليات الخضراء الموزونة تتجلى في أوج توجهها. إلى جانب هذه الطبيعة الميتة المرسومة في أغلب الأحيان فوق نفس الطاولة القديمة، كانت له القدرة على منحها الحياة الأبدية وأضافا طابع خاص عليها يذكر بروائع القرن السابع عشر.

يكتب ريلكه عن قذح سيزان، وبرتقالاته، وتقلباته، وقنيناته العتيقة «انه يخلق منها القديسين ويجبرها على أن تكون جميلة وأن تعبر عن الوجود وعن سعادة العالم وبهائه».

في سنواته الأخيرة كان سيزان يسكن لوحاته بقدر ما تسكنه، لم يكن العالم يفلت من بين أصابعه، ولذلك كان يلاصم أعناقها، لأنه كان وحده يفتح باب عالم آخر يتالق في فضاءه الساحر فن تشكيلي مغاير ومتغير. وكان الواقع يتحول لديه يوما بعد يوم إلى أن بات بمثابة ميلودية سيزانية. أما البستاني الذي كان يشذب ديكوره، فقد انخرط كله في هذا العالم، وفي آخر لوحة رسمها قبل مماته فقد البستاني وجهه وتحول إلى مياه.

لماذا تعلق سيزان هذا العجوز الغريب، بالرغبة في العيش داخل لوحاته بعيدا عن هؤلاء الأشخاص المزعجين الذين لا يفكرون إلا في مشاكل الحياة اليومية؟ لماذا يرغب، هذا الرجل المتقن قناري، فربيل وترجيه، بالنصر الذهبي للفن؟ ألم تكن «المستحاثات عذراء ساطعة على سعادة مفقودة؟

«عندما يكون اللون في قمة شرايته، يكون الشكل في أوج اكتماله». تلك هي الصيغة التي أراد بها سيزان أن يسجل اعترافه بمساره الانطباعي. ولو أنه لم يرد أن ينصاع للعبة الضوء التي تبقى أهم شيء بالفنسية للانطباعيين

بإمكاننا القول أن سيزان جالبرتورييهات التي رسمها في أواخر حياته وبالعفوض الذي يلغها، وثقل المعاني الإنسانية التي اكتشفها، إنما يعبر عن إرادة الانتماء إلى القرن العشرين. ويتفزل رهاته العنيد على ادعاش باريس بتقافة وأدعة

حين تحدث الشاعر الألماني ريلكه في بداية هذا القرن عن المناخ الهادي، واللذيد لـ «بول سيزان»، إنما كان يعبر عن فهم عميق لجوهر لوحاته، وللتوازن الداخلي الذي يطبع ألوانه. من المؤكد أنه بدون هذا العجوز العنيد ذي اللحية الشعثاء، الذي أراد أن يكون رساما، كما يفضل أخرون أن يكونوا رهبانا. كان قدر الفن الحديث سيأخذ مجرى آخر.

في أي فضاء كان علي بيكاسو أن يسجل عاشقه لو لم يبدله سيزان على السبيل الصحيح لتصاميمه الملونة؟ وبأي معنى يمكن فهم كلام ماتيس الذي لم يكتب أبدا عن التأكيد بشأن أعماله كلها تخرج من (مستحاثات) التي اقتتاها من فولر سنة ١٨٩٩.

إن الطريقة التي يدرك بها القرن العشرون فن الرسم ومساره - يكتب وليام روبين - كلها مستقاة من بول سيزان، حيث يبدو أسلوبه جديدا في التكوين، وتصيب مأساة الاندماج التشكيلي هي موضوع فن الرسم. هاهنا يكمن مجد سيزان، ومأساته أيضا، وما ينبغي أن يكون عليه في نفس الوقت رهاً هذا المنظور الاحتفالي الكبير. فكيف يتوصل الفنان إلى هذا الاتصال الروحي، هذا الانحام المتميز باللوحه التي لا تقتصر على كونها نافذة مفتوحة على الطبيعة، بل إنها تفتح فضاء جديدا للفن التشكيلي.

إن تجميع الفسائت الخاصة والريفة، حسب تعبير سيناك، قد أتاحت للرسم في نهاية حياته أن يشيد بنفس الصلابة أي موضوع يرغب فيه، سواء أقام مسنده في خلاه بيبيموس، أو في بادوية أيكس أون بروفانس أمام أعين جاراته أو في اتجاه أشجار الفواكه.

وإذا كان دولاروا في سنواته الأخيرة قد جاهد من أجل اقتحام عتبات المؤسسة، وإذا كان كوربي قد أصيب بالجنون عند مواجهته لطفان الدولة الفرنسية التي كانت ترغمه على تأدية ثمن الكؤوس المكسرة للمكثنة، فإن سيزان لم يكن يملك: «لا طموحا واحدا. أن يصير أشد وضوحا أمام الطبيعة»، كما اعترف بذلك في رسالة بعث بها إلى ابنه قبل شهرين من وفاته، لقد كانت غاية هي أن يتقدم بهدوء في الطريق التي اختارها بغية تحقيق الفن الغلم الذي يؤرله.

ولذلك اختار للمرة الأخيرة موضوعات عظيمة ومتواضعة مثل حديقة «لوف» والتفاحة، والقذح، ولم يعد للحياة أي معنى خارج زمن الرسم. سيزان شاعر الخلق، أراد أن يعيد الحياة للفنان الشهور «بوسان» في الهواء الطلق من خلال اللون، والضوء، ولكي يضفي على لوحاته ذلك التائق النبيل، الذي يليق بها في متاحف العالم. وحتى تبدو في كمال القوة والاستعداد، بل والحضور، خلق الخلاء، والخواء من حوله، كان يداعب العلم

★ كاتب من المغرب

مجموعة «رائحة الفئران»

سالم الحميدي

ابراهيم فرغلي *

١١٧ صفحة فقط ليعود مرة أخرى
لطرح الأسئلة عن رجب في قصة ما لم
يقله رجب، يعاود طرح الأسئلة ويقدم
لقطات سرابية لرجب ولكن بلا إجابة
ولا يقين.

ولست أعرف مما أذا كان ذلك
مقصوداً تقنياً أم أنه مجرد توزيع عشوائي للقصص المجموعة. ولماذا لم يضم
القصة في نص واحد؟
وهكذا وعلى امتداد المجموعة تتسلل الأسئلة من وهي الحدث أو
اللقطات. غير أنها تأتي أحياناً واضحة ومباشرة كما في نص «منافذ الفئران»
على لسان «أشجان»:
«لماذا يولد الفئران فقراء؟ لماذا يولد الأغنياء أغنياء؟ أقصد لماذا لا يولد
الفئران أغنياء؟»....

والبطل أو الراوي يبدو منعزلاً للفئران حين يؤكد لأشجان أن «الفقر
يخلق رجلاً فقيراً أشجان ثراءها وفيلاتها وتقني بنفسها في دفعه أحضان
«الرجل». وتعمد العلاقة حتى دورتها الأخيرة حين يحاول «الرجل»
الانسحاب» فالفقراء يمارسون دور المهزوم والمتهم دائماً كأنه يؤكد أو
الفقر لا يخلق شيئاً أبداً. لا يخلق رجلاً.. أو على الأقل فهذا ما تكشفه «أشجان»
دعرت تقني بكتلة يديها وأبستمت وهي تسحب نظراتي المتجهة شطر
النافذة المحاورة لصورة الجار ذات الرائحة المحروقة بدم الفقراء المنسحقين
- لا عليك فالفقر يخلق رجلاً (قالت) وسعت نظراتي شطر النافذة
أما الإجابات فلا تأتي كثيراً أو فحلت فعي استحياء كما في قصة
«الدورة» فالرجل الذي ينطق عبره في العمل كاحسن ما يجب وبأدب ثلاثي
عاماً يكبر وتصطك ركبته، غير أن عمره هذا لا يساوي عند صاحب العمل
(الراسمال - الاحتكار) أكثر من بيستين ينقده إياها قبل أن يطرده من العمل
للأبد

اعتقد أن سالم الحميدي حاول على اعتماد هذه النصوص المزج بين
مستوى القصة الخارجية المرئي وبين انعكاسها على الجواني والداخلي
والنفسية غير أنه لم يوفق في قصة كان من الممكن أن تكون قصة رائحة أو لم
يفتح هذا الهاتف من ياله. وهي قصة «الرجل الذي ظل عاطلاً فقد ظل ينتقل
في رحلته الصباحية وحصله إلى مقر عمله أماناً» نشاهد.. ونسمع ما
يسمعه دون أن يصلنا مواءمته الداخلي. دون أن نعرف عنه شيئاً دون أن
يثير فينا ما كان بالأمكن أن يستثار.

من جهة أخرى فلو أن تصور أن مثل هذه النصوص -الاقصيص
الموجزة تستلزم لغة مكثفة وموجية وانصود أن سالم قد فعل ذلك ببراعة في
غير موضع. كما أنه استخدم لفظة «رائحة» أو «روائح» في عدة مستويات
بحيث تتجاوز اللفظة مدلولها لتساهم في تصوير المشهد وتسميحه. ومن
أمثلة ذلك

في نص نافذة البحر يقول «الظلام يلف الغرفة المنتنة بروائح الأجساد
(الطبية) داخلها. وشدة رائحة يود قريبة تأتي من كوة صغيرة مرتفعة..»
فروائح الأجساد الطيبة تتلألأ على المكان النظم للنتن (الرائحة - الفهر) فيما
تأتي رائحة اليد العذبة لشمير إلى البحر.. الفئران (النسقل) - الحلم حيث البحر
لأنهائي والكرة منفذ إليه.

تاملت عنوان هذه المجموعة عدة
مرات متشككاً في احتمالات إمكانية كونه
أكثر إبداعاً محاولاً استبدال لفظة
«روائح» ببعض المرافقات كيفما اتفق.
فما تسلسل العنوان إلى وعبي مياغتنا.
فشرعت ذاكرتي تستدعي شخصوا
وأماكن معيقة بروائح الفخر ورفقة الحال عبر حدود الجغرافيا والمكان قبل أن
تعود إلى الآن وهنا لتستحضر ما تعلق بها من عبق.

عندما انتهيت من قراءة المجموعة أدركت صدق حدسي، وتيقنت في ذات
الوقت من أنها نصوص تمتلك خصوصيتها التي تتبع على مستوى الموضوع
من امتزاج الهم الذاتي الخاص بالهم العام.. بروائح رقة الحال، وبالألم
للمهشين الذين تمترق بدمائهم مدفأة الجاز وتمترق أمالهم وتلقى متناثرة في
عرض الطريق.

تستكمل هذه النصوص خصوصيتها من خلال تقنية الكتابة التي
يستخدمها الكاتب فيها يمدى عملية تقطير للألفاظ والمفردات عبر سرد يتجاوز
التقليدي متوسلاً الإيجاز والاختزال والتكثيف والتشغير أحياناً - إذا جاز
القول - وحين أن القارئ، أو القارئ مدعو طوال الوقت للانتباه والمشاركة في
قراءة النص أو إعادة كتابته أحياناً.

أصور أن نصي «درعية» و«نافذة للبحر مشهد للضياع» هما نموذجان نصي
لجماليات التقنية المستخدمة في هذه النصوص. تقنيت واحدة الزمن أو المتتابع
الزمني للأحداث. استبدال المراد بلقطات سينمائية مكثفة. وما يستتبع ذلك
من تقنيات لغوية حاولت الابتعاد بقدر الممكن عن القوالب التعبيرية التي تعتمد
على الدوران حول نفسها بالإضافة إلى عدم الإشارة إلى كثير من الأحيان
الأشخاص الحوار. لكننا نسمع - كما في «درعية» مثلاً - صوت الرجل المتوتر
الذي يشتم رائحة الخيانة ويبتلع غصة عنقه مكابرة في تصديق المرأة التي تأتي
تبرأتها مضطربة بالخوف وبالأحاساس بالاثم وهي تعترف موازنة ببرجولة
زوجها المبصرة بفحولة مطين الباكستاني الأبله.

إن الإشكالية مثل هذه النصوص -الاقصيص أن التورط في تفسيرها قد
يهيك جماليات القائلة على خصوصية العلاقة بين النص وقارنه. فهي
نصوص لا تقدم إجابات بقدر ما تخلق أسئلة من خلال الرصد الدقيق بعين
صاحبة وبشفافية رقة حال الفئران.

قصة نافذة للبحر مشهد للضياع هي نموذج آخر لجماليات الإيجاز.
ففي مشهد مكثف تشرع بالضيق الذي يعاني منه رجب. وانتظاره الطويل في
غرفة مظلمة منتنة بروائح الأجساد الطبية داخلها فيما تأتيه بين أن وآخر
رائحة اليريد من البحر القريب عبر كوة صغيرة في جدار القبر الخرساني بتعبير
الكاتب الذي لا تعلق لافتة مكتوب عليها كلمة «سجن» فهو لا يقرر شيئاً وإنما
يصور القلقة ويترك القارئ ليحيط ما جاء فيها تاركاً له مساحة تخيل
الأسباب التي أدت رجب إلى ذلك السجن.

لكنه يقرر شيئاً واحداً فقط ولكن الجياه واحدة.. تتساوى في الغربة
والضياع أحلام الفئران المتهدة إلى آخر هذا القبر الخرساني المحتضن بالبقايا
للمحركة.. فكانت يثير إلى أن هذا هو دستور الفقراء.. الدرعية وضياح الأحلام
والشكوك من جدران كهوف السجن بمسبوكياته النفسي والحيوي
ولكن لننتبه فالحاسة التي يتركها سالم الحميدي للقارئ تمتد إلى نحو

★ قاص مصري يقيم في سلطنة عمان

نوافل الغزل ثانية: القصيدة نفسية شعر الغزل

غالية خوجة *

عاكس ربما يعظّم بالمجسد، تطبق ذلك على الشاهدين السابقين

الشاطيء / فكاه / مجسد (مكان مجسد، عاكس)
الشتوي لقلبي / على الغربة مجرد (مكان معنوي معكوس)
ومن تلاقي المكانين يتركب مكان نفسي قابل للظهور ، يوسع
دلالاته في الصورة ليرتكز على ايقاع الكشف، مسندا هذا الايقاع
في هوته ليستند بالتالي عليه.

القصيدة : الامكان الذي تستقر فيه الرؤيا والحلم متهيكلا
داخل اللغة ، وعابرا ذاته ليقرب من المكانية النفسية ، مثلا «توب
قصيدة/ في قصيدة»

«انشدت للرعيان توب قصيدة في البر» / «كانت تجربة
قاسية وانت ترى نفسك تذف بجزء منها في قصيدة الى المحرقة»
تجربة اوضحها لنا الشاعر من عمقها حتى عمقها حين
اشار

«وكانت تجربة جميلة وانت تقود بعيرك في صحراء العمر
ذاها الى البدايات... وفي هذه القراءة ساحاول تشريح اهم محاور
تلك التجربة التي بلا شك تضيف الى الزمن بياضه والى المواقع
رياحها ، والى اللغة حساسيتها المغارقة.

«وما بين موتين ها نحن نركض ، ركض
حيث يطاردنا الآن اوناشا:

يمدود للظير قبيلة فيبيض لهم ولدا

ويبيض الرصاص مختارا:

بين العدو المتقابل

والجم خلف المراكب والأمنيات»

إنه الواقع العربي الذي يكرر لحظاته ما بين دوال الشاعر
«علي العميني» ومقولة «طارق بن زياد» البحر من ورائكم والعدو
من أمامكم فمن أين العبر...

وكما نعلم بانه عند استيطان النص الشعري لابد لنا من
محاورة واستنطاقه لنستعرف حلمه المخبوء والمأفول، بغية
القبض - من دواخله - على الطاقة الابداعية ومساراتها ، وذلك
لتحقيق معادلة التفاعل بين القراءة والنص

وإذا بدأنا بنحونا المجموعتين «رياح المواقع» / «بياض

»يتها البالية ، حور من البحر يرقص حولك
حتى اتساع الظمأ،

وحتى انبلاج النوارس من عتات الغسق
وحتى تهلين من بارد المزن ما عتقته دنان الورق
للمحلبين

والمحرمين

ومن لاذ بالنار خوف الغرق.»

«على العميني» تجربة شعرية خطت مغامرتها بلغة معاصرة ،
ورؤى حاولت أن تتحرك ضمن صورها مماورة الواقع الذي
نشأت عنه وانقصمت عنه في أن ، تجربة امتلات بتوقعاتها،
وبإشراقات تلك التوقعات التي وصفها الشاعر في مجموعته «رياح
المواقع» وتحديدًا فيما عتونه «بإشارات»، حيث سردت التجربة
دماءها وأيقظت غلظة الكلمات، هناك في «إشارات» ألقى الشاعر ماء
الذكرى بجمهرها أي العنوان «رياح المواقع» الذي ترمز إيماده الى
دلالات التحرك والتقلبات والخصب وكل ذلك تجسد بلفظته
«رياح» والتي كلما تهب على تغيرها تشابهك المكانية بمستوياتها
الطبيعية/ النفسية/ النصية.

الطبيعية أي ظهور المكان بماديته، بتضاريسه، بجغرافيته، أو
بتعيينه، إنه المكان الذي يعد تحييزه الى النص ليشير الى جهاته، كما
جاء في قصيدة «الخبث»:

«في الشارع الخلفي

كان المدى خلفي

والوجه في الخائط».

أو كما جاء في قصيدة «السفر وثلاث ليال في ضيافة النهار»
«نسافر نحو الجزيرة يلتفتنا عطش البحر
والصحراء...»

النفسية : «ها هو الشطيء الشتوي لقلبي» / «وكناك
على الغربة تبيض جمر القلب» . المكان النفسي هو الدال
الركب من مكان معنوي معكوس من حالة الشاعر ومن مكان

* شاعرة من سوريا

الزمنة، فإننا نلمح تدخل الزمكانية الرموز إليها والمتحمرة حولها فضاءات النصوص، تلك الزمكانية المتحركة رغم ظهورها في الثبات، فما يحوم في المجموعة الأولى وكما ذكرت المكانية بتعديدياتها المختلفة (الطبيعية / النفسية / النصية)، إضافة إلى ما تتاولته مدلولاتها ضمن العلاقات التي أفرزتها شبكة الاتصال بالموروث، فكانت محاولة لإدخال التراث عبر إغناقه بصالة الشاعر، التراث الذي اخترع في العمق النفسي والموضوعي واتخذ لون الرمز مثلاً. «خولة، الأطلال، طرفة، ليلى، امرؤ القيس، الغراميدي، بلقيس».

«أرقب ذكريات طفولة الأجداد،

رائحة الخليب ولذعة الأقط البهي.

وصوت طرفة تائها في الريح

مستمسكا بالشبح

والخاتم الأبيض».

محاكاة واستحضار ونبش للذاكرة الجمعية العربية على ذلك إرواء لنيران الجرح وتهمة للقدام من الرماة، فما اخطت في الصحراء من كثبان وبركان وهبوب التاريخ، يشكل عالم المواقع والأمكنة، العالم الذي نقله الشاعر من بيتته الساكنة إلى بنية الدلالات المتحركة في المعاصر، حيث تمكنت رائحة البعيد خلف الحلم المحترق، وتتسلل كجراح البلاد من الصورة الشعرية إلى لحظة الخلق...

«أم جئت تبحث في تراث الناس عن جدث وتحفر في

الطريق ملاذة للروح،

أين مرايض العريان؟

أين مباحج الصحراء والفتيان، والرمل الذي أفردت

يا وجم العشيرة؟»

اللحظة التي جسدت علاقات النص بالبيئة المتكاثرة بالتنامي، ومن ثم وترت دراما النضج، لتفيض بالذاكرة النافرة على النصوص، والراصدة في ذات الوقت للواقع. نشعر هكذا بأن فضاء اللغة أروق من الداخل وأحال على الوجود بكل تضاديانه وذلك ليوسع الدلالة من خلال اشتباك الذات الشاعرة بالجرح، الجرح الذي يعبر زمنه الماضي، ليندرج في البوح ودون إخفاء حتى حين يفتن ذلك التوتر لينصهر بالروح المتصرخة بين الرغبة الحاملة وتقاطعاتها، بين الفنتة وتحولاتها لنقرأ ما جاء في قصيدة «الخبث»

غطى على عيني ماء العين

إفراد المحب، ولو لوعة الوسنان

الفاء العشيئ بباطن الأفراد

أمون التي أهوى،

وأحان البحار البيض».

وما توجه في قصيدة

«وسيلوك عن الساعة» «أزرق... أزرق... هو الذي يضيء في الظلمة لا يضاء، هنا تظهر الروح كحامل للمتغيرات، وكمحمول

لما يدور حول هذه المتغيرات، تظهر تأثيرا نابعا من الحساسية يوجه مفارقاته المحذوفة بالكتابة، ويعبر بكيفية لا تستقر إلا على التوالد من زرقة النص، والتي علينا اكتشاف بؤرة حلمها المتاخلة مع الزمكانية التوارية بظاهر الكلام:

«لقلبي على الماء مملكة يستريح بها المتعبون،

الكلام،

الجراح،

الأساطير؛

مملكة ينفذ آخرون من صدرها، ينفذ الضوء منها،

وما نفذ القلب

إن على الماء أوردتي وخيولي، وما يرد الظعن حول

البحيرة،

ما تشرب الطير، لي كل ما ينبت العشب»

«الماء هذا الرمز الأبدى والمتخالد فبنا، عبر أثره المتهادل في خصب الوجود، إنه الطوفان الذي حفر أسئلة الضوء، كما حفر أوردت الحزن وشع في فعل الانبثاق «ما ينبت العشب»، الفعل الذي يحدد خصبه حسب دلالة ونزاهه فيما لو داخلنا صورة أخرى. «أرسم صورا تخضب»

فأمطر وجه السماء نهارا مهرب.

جذورك نامت على الماء، قامت من الماء، خطت على

الماء برق كتابه

: «أحبك تعريضة في دمي»

لكنه رغم كل تلك الطاقة العازفة على هدير الكلمات، فإن

«الماء يدرك الشاعر ويتركه في الحيرة الرائية.

«لم نحفر النهر؟

للمطر المتباكي على شعر أخور

للورق المساقط في تنف الثلج

لي!

أم لعيني وليدي الذي ربما مات دون الصباح؟»

تختلط دلالات الحيرة بالانبثاق والموت الذي لا تقوم بدونه الحياة، فالليل لا يكتمل إلا بالصباح، وهذا ما يضيئه الشاعر بصورة أخرى

«شهوة الموت أشرقت ألوانها من وهج الفانوس..

تصفو... تتألق، تزرع الصحراء بحثا عن قوافلنا

القديمة.

تتناهى من خلال الريح.. تعلو تارة، تطفو كتندل

معلق!

تتراكم في الصورة الشعرية فنية الموت، الموت الذي هو ابتداء مستمر تجاه الآتي «الذي ربما مات دون (الصباح)» وابتداء مستمر تجاه الماضي «تزرع الصحراء بحثا عن (قوافلنا القديمة)» من ذلك، نتبين بأن الموت / الحياة، دلالة تقابلية تجلو سمات

الضدين لتظهر صوت الشاعر مضافا الى رؤياه حول محورين يشكلان حياة النص وروحه المترابكة بين الكلمات ، سواء كانت هذه الكلمات تحمل صورتها المشطورة :

يا هذا العاشق « قم » ، فأنا صوت الرمل وهمس الماء ،

وروح الطبقات الأرضية » .

الصورة التي انشطرت عن الانا، واتخذت مما اجتمع من صوت الرمل / همس الماء / روح الطبقات الأرضية، منجزة لاختزال التراكم

او صورتها المنقسمة على ذاتها

« أفراد البحر وجهك للموج .

أخرجه للنيازك، لكن وجهك منكفي » ،

خلف سناثرك اليومية »

صورة حملت انقسام الوجه « والذات من خلال البحر / الموج / النيازك » وما توجي به هذه العلامات من تيه وارتياب وتراوح تعيد بعضها الى رتبة الانكفاء وتترك بعضها قرب المخيلة .

او صورتها التي تجسد الذوات النصية :

« واجف قرب بابلك أبته الصخرة ،

انفرجي عن حرائق بيضاء

عن مدن تهيأ للاغتسال

واقف ما انتهى أيك سبحانه من شدوه .

يضع الخبر والطقس والاحتمال

أبها المطر انهمر الآن... تلك حداثتها

تلك أغصان غاباتها... والريق حرافقها .

ولشعرك سيدتي، مثل رائحة النار في جسد البرتقال »

صورة نصوت بسحب الذات المتعاقبة مع علاقاتها بالآخر وبالطبيعة، حفلت بالتشظي والانهمار، بتعريه المحجوب عن الذوات، وذلك من خلال الطقس والاحتمال وما تدعاه بعد فعل الامر « انفرجي / انهمر » حيث تبقى الفاعلية للذات العاشدة .

لكن الذوات النصية أحيانا تظهر بطولية لامعة سيما وهي تتداخل برمزتين اتحدتا ليتيهكلا كصوفية خاصة بالشاعر مذان الرمزان هما (الأرض / الوطن / المحببة)

« إذا التف حرفي على شفتيك

متى يتحرر فينا كتابا؟

وحين تنامين في كتيبي

هل تظلمين عاشقتي كلما حرك الليل بحر الخنين؟

أقول إذا صار نبرون صوتا

أبهرك نهرك من راحتي؟

أم تظلمين من هبي؟

وأنت التسم المرتب المرطب بالعشب يا غامدية

وأنت الدماء الجديدة

أنت الأماسي التي يبطر الصيف فيها على
ولكن لماذا أحبك أعمق مما أحبك يا غامدية؟ »

استفهامات عصفت فضاءها الآخر، اختلفت لتألف وتعدد ما طرحته مكثفة أثرها الذي استدرج تصاعده حتى وصل الى ذروته في السؤال الأخير، اختزال أضواء ما سبقه متجاوزا دلالاته، وذلك حين انطلقت دينامية المشهد من أضدادها مكونة لا مألوفها «التف حرفي/ يتحرر» ، لهبي / التسم المرتب» ، فانت تطل كالدماء الجديدة المروسة في الكتاب ، ما بين القيد وتقيضه ، ما بين الحب والحب، وهذا الأخير لا يعرف النهاية، وكل ما لا يعرف نهاية لا يموت، فكيف به اذا اتحد بالوطن؟

« أغرق الآن في الانتحاب

وأغرق في صوتك المتصاعدا من جبل الطور »

ذاتية احتدمت بلا مألوفها الموضوعي ، حرضت الصورة

على الاشراف لتلقي على الكامن فيها عمقا أخرى

« انهي قبل أن استقيق غدا

سافري قبل أن يكمل الحلم دورته في دمي

ريثما يكر الزهر في البحر

والجرح في النهر

والحب في المائدة »

حركة تركيبية اثار إشكالياتها بانسجام صيروري وزع الذي خرج من الزمان، الحلم والزهر والجرح والحب، فتحولت الرغبة المتجسدة بفعل الامر « انهي / سافري » الى تقيض ضمني تضمنه ما تتالي بعد الفعل من زمانية « قبل / أن استقيق غدا، « قبل / أن يكمل الحلم دورته في دمي » ، ريثما / يكر... صور جردت المحسوس الى نفاذ المكنون والهبت إنبثاقها بالانفتاح على لغة شفيفة وعميمة ومسرية أحيانا: « من يفر زمنا للسك النائم في الأشجار » « شارع يمتطي بك في حماة الشمس » .

وصور جاءت لتعري الواقع المرواغ بلغة نسجت قوطونها من

(الواقع / ما فوق الواقع)

« لا يغير للصحراء العربية كل حداثتها الفضية

أن تؤتي امرأة في البر

ويشأها الطوفان،

ببابلك نافذة تستقر بها الريح

ما كل عاصفة ملكت جبهة الروح »

« الريح » وكما هو معروف، رمز يتخذ أحيانا شكل السلطة التي لا تقف لاختناقاتها ما ترتكبه من تمزيق، وكونها كذلك فهذا لا يعني بالضرورة، أن كل عاصفة تستطيع أن تسيطر وتقود وتقبض على البروج الشامخة والمتعالية والمدركة لابعاد المرحلة كما هي مدركة ماوراء تلك الابعاد ، أي النور الذي انبعاث في احتراقه

« اعوجاجك أم ضلعها

فتق النار في الآنية

اغتيالك أم صوتها
زوّج الحلم للأمنية؟

حملت حقول البن من «صنعا» وحطت طائرا في
القدس
أغراها الدخان وطائر الفينيق، هدهدها الزمان
على المرایا»

إيقاع لتلاحم لا يعرف الفناء، أوقد بغيضه النار/ الوطن،
واشعلها إلى إقامة في الزمن «طائر الفينيق» والذي يشكل فجوة
الرؤيا المصعدة منذ الابتداء المشهدي الشامل للمرأة
والحلم/ للوطن العربي وقلبه «القدس» الزمن الذي ستشف
مراياها بالزخم الآتي.

ولا ننسى بأن هناك صورا برزت فيها المحاكاة القرآنية مثل
قصيدة «ميسلونك في الزمن» العنوان إضافة إلى «وإسأل
اللحظة الخائفة، يوم تضحك في السر»/ «كل يجادل فيك الهوى
والندى والصباح»، وكذلك في قصيدة «البواخر»: «قل تطلع إلى
«الظلك» كيف استوت».

إنها مقترحات المواقف قلبت ريحها بين الذكرة والماء، بين
شظايا الحلم وسكون اللحظة المؤقت، استندت على الأمكنة لتبعثر
خلفها مع النصوص، وتحفر مجدها القديم لتزيح غيش الراهن،
وبقدر ما عصفت بالمكانية، بقدر ما باحت بالزمانية وهذا ما
يقصده على أشده في مجموعة «بياض الأزمنة» التي تصورت
بالزمان، الزمان هو ثابت من الثوابت النصية، يتميز في الصورة
ليصير متلازما مع الفضاء، القضاء الأداعي الذي يتشكل داخله
الزمان بأنواعه المختلفة، وأصواته المبعثرة والتي نراها في البياض،
أيضا، في الدلالة التراكمية للملأمة، والتي علينا استخلاصها من
أليات النص وبنيتها حين نتخزل للمادة السلافوية، هذه المادة
المنسجمة والكامنة في العلاقات المكونة من الحلم / الرؤيا / طاقة
اللغة المنشطرة إذن، علينا تأويل الزمان من تداخلاته ليبوح لنا
ببعض أسرارها، ولنصل إلى ذلك، علينا التفاعل مع ما يجاور هذه
الزمانية (على اعتبار الزمن النصي تمييز في الفضاء قاصاف إلى
ذاته مكانية خاصة به في هذا القضاء لا نراها إلا من خلال
الاستنباط التركيبية وذلك لنملا بها الثغرات الموجودة في
النص) ومن ثم التفاعل على ما يحولها من بياضها إلى ميكانيزم
التلون والذي بدوره يشكل مرايا الظل المتعاكسة الحاملة لآثار
الحالة الشعرية الشاملة..

فكيف أشعل الزمان أصواته في مجموعة «بياض الأزمنة»
ويكفي توالد متحركا ضمن ذاكرته ونقيضها، ضمن مكانية ولا
مكانية بغية انتعاش القابل للتكيف للتفاعل...؟
لوقوف الزماني مخيلة نحتاج إلى الاصغاء إليها، كي نتملك ما
عزفته وما لا تعزفه
«ولا ظل سوى أغصانها
تتحل
ما بين المدار إلى المدار»

حركة أولى للزمن تحل بين مدارين للقلب، تلاقي فيها

مصدر الاحتلال «أغصان الظل»، حيث الزمن الناتج، المتمركز في
«الظل/ الأغصان، والزمن المنصهر..

ما بين فضاءاته مغايرا لون الظل..

«إني وجدت الدهر في حجرها

غاف فأمتني على وحشتي

وحرر الأماح من غيها

حتى تساوى الطير في حضرتي»

حالة ارادت أن تتحرر من الزمان، لكنها بقيت عاقلة في شباك
صوته، بما تملك من فاعلية كانت أكبر من فاعلية الشاعر حيث
الدهر فاعل «حرره»، وفاعل «الامان» لكن الوحشة المستمرة
تغلبت على ذاتها لتؤكد فاعلية الذات الشاعرة وحتى تساوى الطير
في حضرتي، مما جعل الصورة على تحقيق توازنها النفسي، إضافة
إلى هذه الصورة الناتجة الزمن، فإن المجموعة حلت في فضاءها
الزمني، لتعنه ميثاق مختلفة، إحدى هذه الهيئات برقت في
قصيدة «وتعيني وأحبها»:

«مطر صحونا وغمام حنون، وأنا بين ليلين
من رقة وجنون»

هيبية أخرى تلامعت في قصيدة «لك.. كما انت»: «يا أيها
الناري في الأشجار والمطري في الأمصار» صور صهرت تناقضها
الذي أضاع ما بعده أي، أضاع الحلم الذي يتسلق لحظة الخطف،
ولا يظهر إلا في الصورة المخفية الناتجة عن الزمانين (زمن
التناقض/ زمن الحلم) حيث تتماوج ما بين صورتين أنا الشاعر
بصواسها الكاشفة والمفجرة، والتي لا تستقر إلا في الزمن
المخالف «بين ليلين»، وفي زمن الجنون أما في الصورة التضادية
الثانية «يا أيها الناري في الأشجار والمطري في الأمصار» فإن
المخاطب أو الموضوعي الآخر يظهر كحالة مشتقة من الأنا، تشمل
أبعادها الخصبية الظاهرة (النار/ الأشجار المتجذرة في
الطين/ المطر)، أي أبعاد الوجود وعناصره الأساسية الأربعة حيث
الحركة الزمنية التقابلية (زمن النار / زمن المطر) والحركية
الزمنية التراكمية، زمن التطفلي للزمنين السابقين (زمن
النار/ زمن المطر) والمترامية في الأبعاد الخصبية (أبعاد
الانصهار)، هذه الأبعاد الملقاة على لحظتي التجسد ويمثلها دالي
المكانية اللاحقة في الأشجار/ في الأمصار، أما الزمكانية المتحولة
والتي تشكل أحيانا اتحاد الوطن والمراة، كرمز أو كفضاء
للمتحول من هذه الزمكانية فإنها تفرع أصواتها لتنتثر نبرات
الذوات المحتضنة في الصورة، ثم تلمعها بصوت الشاعر :

«يتها العامرية

يا ماء حواء

رأيتنا في الهجوع ورأيتنا في بكاء الزمن

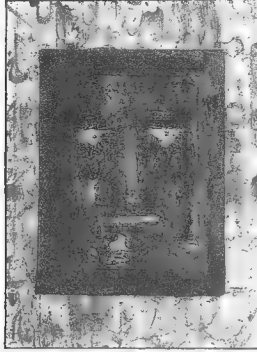
يا نهارا تاتام الظهيرة تحمت قتاديله

ويسيل المكان»

قراءة في ديوان:

كُتِبَ يُنْبِقُ لِيَقْتُلَ الْوَقْتَ^(١)

وبمحاولة جادة لتحديث التجربة أيضاً.. وفاء محمد أبوزيد*



تتنوع ما بين استكشاف الذات - الوطن - الحبيبة - الشارع ولكنها تتفق في خاصية هذه الذات الأصلية وهي القهر.

... أما الديوان الثاني .. فنستطيع فيه أن نقف على أبجدية هذه الذات في مهدها - الريف - في لغة وتناول يحمل مدلولات عميقة جدا وبتجربة حديثة للموضوع ذاته وكاننا أمام رؤية الحياة البدائية عنده والتي يرى القاريء المعين للديوان انها غير مأهولة وصفياء وأنه يدخلنا بأسهاب في عالم خاص يقترب فيه من التصوير الدرامي، الحوارى بلا تكلف بل تأتي الصور وجدانيا في طواعة.. وقد تبدو هذه الطريقة التي ينفجها «عماد أبوصالح» لأول وهلة بسيطة ولكنها على عكس هذا تستلزم جهدا مبدولا في فعل الكتابة فكل نص هو حالة ونسيج وحده ويظل غرض القصيدة عاديا ومألوف بالنسبة لنا حتى يفجر الشاعر رؤيته للنص الشعري بمفارقة ما تحرك العاطفة تجاه هذه الذكريات التي عاشها طفلا وأدركها مجللا ناضجا في شكل فني وشعرية عالية فيظل القصيدة واحد ومفرداته الانسانية واحدة.

في الديوان الثاني للشاعر عماد أبو صالح تتجلى الملامح الرئيسية لذاته والخصوصية لأبداعه. فالوصف عنده لا ينطوي على ما عهدناه فيما يسمى بشعر «الحدائث» أو قصيدة «النثر» فحسب بل نحن أمام تحديث التجربة الشعرية أيضا وإثبات موقفه منها أو فيها بإبراز التناقضات بين حله وواقعه أو باستخدام ما يشبه التقطيعات السينمائية للقطات في كثافتها وصراعاتها التي اختار لها ابجلا من نفس البيئة الريفية، وإعادة تشكيل مفردات هذه البيئة التي اختلفت عن الديوان الأول^(٢) ولكنها تؤكد في الحالتين ملمحين أساسيين في شعره. السخرية من عموم الأشياء، والذاتية التي تجعله يستشعر الكلمة وتوظفها الصحيح في بناء فن يشبه حالات السرد القصصي في بنية نصية مختلفة ومبتكرة... في الديوان الأول كان الفرد في العالم كله هو موضوعه سواء أكان من منظور محايد أو في شحنات شعورية رافضة يغلب عليها حلم التغيير

* شاعرة من مصر.

الوجه للفنان عبداله البلوشي - سلطنة عمان.

القطرة وحكم العادة والعقوبة الشائقة حتى أننا نرى فضفضة في مضايقة عادية تنسى فيها الضيف - عزرائيل - ولحظة القبض - قبض الروح - تلك الموحشة والتي تحمل كثره سر الموت الذي يأتي في لحظة خاطفة .. وتتركنا لاسر الواجب والانزمام وهي الهم الوحيد لها..

ومن قصيدة «مربعين داخل قلبي ... وبجزهم» .. تكون الصور شمولية أكثر .. ويبدأها بصورة بيئية متأسلة بالريف شديدة الخصوصية بعاداته وهي «تحنين» ضروع البقرات لتدبر اللبن ثم تبدأ في سرد حكاية هذه الأيدي من جهات أخرى.

أيديهم التي نحن بلمسة - ضروع البقرات.

فيشخب لبنها في الطواجر

التي تقنع الشموس الصغيرة

المهاربة في الأجساد النحيلة

بأن تحجج إلى أمها في الساء

التي توزع الطعام - دون أن تسر اليمنى لليمنى -

على الفقراء وأهل الخطوة في الموالد.

التي تبسم - في الخفاء - تحت المناديل

في أيدي عرسان بناتهم المتصبية عرقا

وهي تحاول التوقيع على العقود

تلك الأيدي نرى حقيقتها من وجهة أخرى تتعلق بالجيروت

والسلطة والمرأة التي هي محور الديوان غالبا.

وهي تحاول التوقيع على العقود

المرتعشة بمذلة حقيقية - وهي تكرر كذبتها على الله في الدعاء

كان لا بد أن تلطم وجوه الزوجات

- من وقت لآخر -

كي لا تنسى رجولتها..

الشاعر يحمل تعاطفا مشوبا بالحرر تجاه مجتمعه فهو

شديد الحب له وهو شديد السخط على أوزاره من الأخطاء

الكبيرة وحتى أقل الهفوات.. وربما كان هذا أرقى أشكال التعبير

عن هذا الحب ومن الطبيعي أن تحمل مفرداته طبيعة المكان

فنحن نألف الكلمات في مؤاضعها ومقام أحوالها..

شوال - مهاب - تحنين - ساطوح - حطب القطن - طاجن

اللبن - الشيلان .. وغيرها

ملحج آخر يظهر لنا بوضوح قصائد الديوان هنا الرجل إلى

«الماء» يشفق واجتهاد وجراة تتيج لنا فرصة التعاطف

دوما امتعاض التامل في محاولته الطامحة إلى محاربة الغيبيات

وفك طلاسمها فما عدنا نميز هل نحن أمام أفكار شاعر يسعى

لقراءة كتاب الموت متخيلا في تفسيره لبعض الصور أم أمام

أفكار طفل تستدرجه - كما يحدث عادة - براءة الإدراك

«ليلة البدل» عنده ضفادع تعزف نفس اللحن الليلي.. وناموس .. وخفراء وأطفال - هو منهم - مذعورون من التهديد والوعيد.. وبنات مقهورات تحت وطأة العادات والتقاليد .. ونسوة طامعات - منهن أمه وأخواته - يخفين ملاهن من الحياة فالضغوط والفقر والقهر تحت شعار الواجب والسترة.. يتحدث عن «القلوب الخشنة» التي تعمل في الأطفال روح الرجال فيفقدون براءتهم في ثانية واحدة ليظلوا نادمين عليها طوال العمر في رحلة بحث.

تتجه قصائد الديوان إلى معظمها إلى الدخول في عالم المرأة فنرى الأم التي يفقدنا حياة أو ميتة.. فالفقدان يتم بقوى مسيطرة على كيان يتفتت في خدمة الأقواء والأشياء والكائنات حتى كأنه يحصد الأوزار المحطوطات برعاية متفرقة ووقت أطول.. ونرى الأم رمزا مباشرا وصريحا للصغريات والفتيات والنساء جميعهن في هذه البيئة ولكن تستمر رؤية الشاعر الخاصة في توقيفه مزج الزمن بسرر الحالة في علاقات متمايزة دافئة وموجعة مع أسيانتهن الخاصة وعالمهن الذي لا يخطئ حواشي البيوت الطينية أو الريفية والمفارقة الصارخة بأن هذا العالم - وهو ملك خاص بهن رغم كل شيء - يأخذهن في طوقه حتى بعد الموت وممارسة نفس المهام الخاصة بالمرأة.

وفي مقامرة أخرى ومميزة يجعل من قاموس المرأة الريفية خلفية شعبية تتناثر وتؤثر في الجو العام للديوان فيذكر في عناوين بعض القصائد..

طاسة الخض - «رفقة» - حمى الدقيق..

أما عن قصصيات القصائد فهي لازمة تتكرر في الديوان بأكمله.. من قصيدة «طبية وسيمهلها يومين» والتي يتحدث فيها عن «عزرائيل» الذي ذهب في مهمته ليقبض روح الأم والتي تدور فيما يشبه «الكوميديا السوداء» - بلغة السينما - شديدة السخرية ..

ستقدم له فطيرة وكوب شاي

«ثم تسحبها - بخجل - بعد أن تتذكر أنها بدون

سكر مطلقا»

دون أن تقتصر - من الجيران - طبقا واحدا

إن زوجها ما كان ليفتح بيتا

لو لم يبع خاتمها «الكليوباترا»..

وستشتم له أم طارق

ثم تقف فجأة وتقول :

«بعد إذنك يا عزرائيل سأرشد القمح للدجاجات»..

يه :

«كيف استقبل وحدي - هكذا رجلا غريبا؟»

نتأمل كلمة «يه» وهذا التوظيف .. بل أننا نكاد ندرك

مشهد خبطة المصدر وملاحم الوجه والشهقة والشرقة التي

تستلزم الموقف بالضرورة ذهنيًا.. أما وجدانيًا فنحن أمام

وفي «جمعي الدقيق» النساء إما ملائكة بيضاء ساعة الخبز
ونثار الفتيق يكسو ملايسن أو أشباح في سلابيسن السوداء
حينما يتلقن الأمانة بالضرب من أنواجهن.
وفي «تلقائية» الكلك للنقوش = الوجه الجميل الحي في يوم
المرأة الريفية... وقد بعد البعد الجمالي الوحيد في هذا اليوم
للمثل الحافل بالأعباء والضغوط... أنها تخاف أن يقسد أحدهم
لوحثها بالأكل أو أن تقسدها هي بالحرق في الفرن أثناء خبزها.

إضاءة أخيرة :

.. للامام التي تميز ديوان «عماد أبوصالح» الثاني
أ - السخرية القائمة ب - الذاتية
ج - درامية القصائد والعناوين د - النصوص التي
تحور الغيبات

وقد كان موفقا فيها بشكل ملحوظ .. ولم يلجأ إلى
الغموض والاختيار والتعقيد عن للكلمات والتعابير المركبة أو
المعقدة لاثبات وجهته في إبراز هذه اللامام العميقة..
فجاءت على نحو من التلقائية والعق في رأيي أن هذا
يستلزم جهدا أكبر في ولادة النص وتكوينه..

.. لم يكن اختيار العنوان «كلب ينبع ليقفل الوقت» ..
اعتباطيا .. بل هو محور يقين الشاعر في ديوانه فالإنسان
الرافض .. المساخت على الأوضاع .. الرامي لتواجد يحترم ذاته
من أجله والمصطدم دائما بمن يؤمنون معه بنفس المبادئ
تقر قلوبون لم يصبح أمامه إلا الصياح في فراغات تهدر كل
أحلامه وطموحاته الجادة للتغيير.. وصار كمبردة بلا معنى
وسط ركامات الأخطاء .. ككلب ينبع بلا طائل إلا اجتياز محنة
الزمن .. وقتل الوقت وهي فكرة سوداوية .. شديدة القنامة من
قصيدة «انطلقت من طارات فصنعت النجوم»

تحبس طاجن اللبن في غرفة المعيشة
ثم تربط المفتاح في طرف طرحتها
وتجلس أمام الباب..
ولما كنا .. نحن الأطفال نلح عليها بأننا جوعى.
توهنا

- وهي تذر دموعا حقيقية
بأنه غافلها... وفر من الشباك
ليشتغل قمرًا في السماء

الهوامش :

- ١ - كلب ينبع ليقفل الوقت - الديوان الثاني - صدر على نفقة المؤلف -
يوليو ١٩٩٦. وفاز في استفتاء لصدر ديوان لعام ٩٦ بمصر.
- ٢ - امور منتقبة أصلا - الديوان الأول صدر على نفقة المؤلف - يوليو
١٩٩٥.

وطزاجة الفضول إلى السؤال الملح عن الجنة والنار .. والحساب
والملائكة .. والعذاب وبدود القبور .. هذا السر الدائم للحجر ..
الشاعر يقتحم هذه الزاوية في بعض النصوص مستندا لحرية
التناول والتي تغلب عليها الرؤى الساخرة ويتعدى ذلك من
تركيب النص وفتيته إلى العناوين التي كثيرا ما نجدها نشائية
مزدوجة كأنها حوار درامي موضوع بين قوسين..

قلوبهم خشنة (لم يحكمها الحب)

دم المدرسة (كنت أكتب به)

البطل (أوكيف تطعم الذود بأماك...!)

رقية (خطة لأجل الصغار)

أبي بكى فعلا (أنا فترجت عليه)

تلقائية (معرضها الأول احترق)

ولندرى النماذج التي روت عن الموت .. والبطالة الأم... أو
الأم والأب ممّا.. وبعض القصائد ومشهد الجنائز نفسه..
قصيدة «سكر» يقول :

جسدها الذي سيدفن ويختلط بالتراب

لن يثبت نقابة

أو وردة

سينبت صبارة مسكرة ..

قصيدة خلافات عائلية ..

ستكون راقدة - مازالت على جبينها الأيمن

ابتسامتها مقشرة على التراب بجوارها

عندما يدخل أبي

معطرا في كفن صوفي

ستلملم كفنها حول صدرها جيدا

ثم تنهر بعينين متدينتين وتقول :

«لماذا لم تقض الليلة عندها أيضا؟»

وربما تقذفه بجفنه ديدان شرهة

أو تترجى الملائكين - اللذين صاروا صديقها ليحاسباه بشلة

إلا أنها حين تذرّف أول دمة

تذكره بالشهادتين... ثم تفك رباط كفنه الضيق

وتضع قدميه في حفرة دمع. ساخن

وتتمحه «مخلدة» تراب رمحية ..

يستعيز الشاعر في تبادل رمزية أيضا بالتشبيهات ففي

قصيدة «محرات نكالت أسنانه» نجد أن هذا المحرات = الأب، وفي

«ليلة الدلتا» نجد أن الكلب الذي ينبع ليقفل الوقت = الذات

الإنسانية في هذا العصر، ليلة الدلتا تبدو كالصور غير المرئية لتعب

الريف أو حقيقته في نظر الشاعر والتي تبعد عن الحضرة والماء

والوجه الحسن إلى لا يخلو من القبح الذي يرفضه دائما.

الأسئلة التي لم يجب عليها جيارودي في القاهرة جارودي ونجيب محفوظ: ماذا جرى بينهما في لقاء الـ ١٥ دقيقة

يوسف القعيد*



التقليدي الذي أصبح جزءاً من شخصيتها. وقد كانت الدعوة الموجهة لجارودي لزيارة مصر في هذا الوقت بالذات، ضربة معلم من سعد الدين وهبة، فقد تمت الزيارة في الوقت المناسب. والمكان المناسب تماماً، فقد وصل - أو كاد أن يصل - السلام العربي - الإسرائيلي إلى طريق مسدود. وصورة إسرائيل في الوجدان العربي بعد صعود ناتنياهو إلى الحكم في إسرائيل، وصلت إلى حالة من الرفض العربي لها لم تحدث من قبل أبداً. هذا الرفض كان موجوداً منذ اغتصاب فلسطين سنة ١٩٤٨. ولكن ناتنياهو جاء بعد محاولة سلام عربية - إسرائيلية. كان هناك نوع من القبول العربي بها ولها. ولكن التطورات اللاحقة نسفت هذه الاجتماعات حتى أشعار آخر.

وسعد الدين وهبة أصبح رمزاً من رموز رفض التطبيع الثقافي مع العدو الإسرائيلي. وهذا ليس موقفاً طارئاً له. ولا هو محاولة للسير مع اتجاه الريح. فالرياح كلها ضد ممارسات إسرائيل.

ولكن سعد الدين وهبة فقد وظيفته كوكيل أول لوزارة الثقافة المصرية في زمن السادات، بسبب موقفه من التطبيع

●● من الفترة الثاني عشر من أكتوبر «تشرين» عام ١٩٩٦ إلى السابع عشر من نفس الشهر زار مصر المفكر الفرنسي روجيه جيارودي، بدعوة من سعد الدين وهبة بصفته رئيس اتحاد الفنانين العرب، رئيس رابطة المثقفين المصريين.

وقد تضمنت الزيارة لقاء محاضرة مكتوبة من قبل في دار الضيافة بجامعة عين شمس «عن الأساطير المؤسسة لإسرائيل»، ومحاضرة أخرى على جمهور ضخم في أحد فنادق القاهرة الكبرى عن الإسلام. والتقى خلال وجوده في مصر بالصحفيين المصريين في نقاباتهم والكتاب في اتحادهم، والمثقفين في مائدة حوار مستديرة مغلقة. وزار نجيب محفوظ في مركب راسية بجوار شاطئ النيل الجيزة لمدة دقائق. والقى محاضرة في المجلس الأعلى للثقافة. في مقر المجلس بالزمالك، وكان معه في كل هذه التحركات سعد الدين وهبة، مضيفه وموجه الدعوة له، والرجل صاحب أكثر المواقف حدة ضد إسرائيل في أوساط المثقفين المصريين. وكانت مع جيارودي في كل هذه التحركات أيضاً زوجته الفلسطينية سلمى الفاروقي بلباسها الأسود

* كاتب وروائي من مصر

الثقافي، حيث رفض من موقعه المشروع الاسرائيلي الذي كان مقمدا لخص من اجل فتح علاقات ثقافية مصرية - اسرائيلية. ومازالت نصول هذه القصة لم تنشر حتى الان.

وفي السنوات الاخيرة أصبحت قضية التطبيع هي همه الاساسي. وتحول الى نقطة جذب جوهرية في هذه المسألة. وهو يكتب مقالات اسبوعية في جريدة "الاهرام"، تشكل اختراقا حقيقيا لمواقف الصحافة القومية من مسألة اسرائيل.

وقد انتهى مؤخرا من كتابة مسرحية جديدة عن التطبيع مع اسرائيل اسمها "المحروسة ٩٥"، من المتوقع ان تعرض على مسارح القاهرة في القريب العاجل. ما لم تقع عقبات تحول دون عرضها.

هذا من المناسخ، وعن الداعي فماذا عن للدعو؟ انه روجيه جارودي، او محمد رجاء جارودي مثملا أطلقت عليه بعض الصحف المحافظة، حيث منحته اسما جديدا. هو اسم اسلامي اساسا.

وجارودي هو رجل التقلبات الكبرى في القرن العشرين. كان مسيحيا ملتزما ثم انتقل الى الماركسية الاربوية. ثم تحول عنها بطريقة نجومية، ومؤخرا اشهر اسلامه، ثم قيل انه ارتد عنه ونفى عن ذلك.

وقيل عنه في باب هذه التقلبات العنيفة انه كان في زمان مضى - حوالي الخمسينات وجزء من الستينات - من المتعاطفين مع اليهود، وكان هذا التعاطف جزءا من موقفه العام.

ثم انتقل مؤخرا ونجاة الى موقف شديد العداء للصهيونية، وتوقف امام "الهولوكست"، وهي منابح اليهود إبان الحرب العالمية الثانية، التي حولتها اسرائيل الى اسطورة، من الاساطير المؤسسة لها.

بأقبي قصته مع الصهيونية العالمية في فرنسا، ومحاولة مصادرة كتابه الهام عن الاساطير الاسرائيلية معروفة، وهو من المواقف التي يجب ان تساند الامة العربية فيها.

وزيارة جارودي للقاهرة التي تمت في اكتوبر الماضي ليست زيارته الاولى لها. فقد جاء في الستينات وقابل عبدالناصر بحضور محمد حسنين هيكل. وعرض على عبدالناصر الوساطة في لقاءات مصرية - اسرائيلية، وان كان عبدالناصر لم يأخذ العرض على سبيل الجد. واكتفى بالاستماع له، بنصف اذن ونصف اهتمام.

وجاء مرة اخرى في العقد الثامن من هذا القرن بعد ان اشهر اسلامه، ودعا لزيارة مصر الدكتور ممدوح البلتاجي رئيس هيئة الاستعلامات المصرية في ذلك الوقت، والقى محاضرة في جامعة الاسكندرية عن الاسلام.

واذكر انني كنت ضمن المدعوين للسفر معه من القاهرة الى الاسكندرية، وقضاه ليلة معه والعودة في اليوم التالي. وكانت معه في هذه الزيارة زوجته الفلسطينية سلمى الفاروقي وان لم

تكن قد ظهرت عليه اعراض تضامنه القوي مع القضية الفلسطينية في ذلك الوقت.

كان في ذروة حماسه لتحوله الطراز في ذلك الوقت، ولم يكن قد كتب مؤلفاته عن الاسلام ولكن الذي امضني في هذه الرواية، وقد دونته في يومياتي عنها، وعدت اليه مؤخرا انني عندما كلمته - عبر ترجمة زوجته - في فندق فلسطين في ليل سكندري شتوي يوحى بالشجون - عن كتابه "واقعية بلا ضفاف" اكتشفت انه ينظر الى هذا الكتاب الهام والخطير على انه من الحفريات القديمة.

تحدثت يومها عن الاثر الذي تركه هذا الكتاب علينا - نحن ابناء جيل الستينات في الواقع الادبي المصري - وان هذا الكتاب نقلنا من مفاهيم ضيقة ومحدودة للواقعية، الى مفهوم جديد شكل البنية الاولى في المغامرة الفنية للجيل كله.

كان الرجل متحفظا على هذا الحماس العاطفي لكتابه، والتخصيص للأثر الذي تركه فينا، وكان يجب ان يقصه في سياقه الطبيعي في تطور مسيرته الفكرية. مع اننا تعلمنا من هذا الكتاب ان الارتفاع فوق الواقع، والتحليق بعيدا عنه ليس ضد الواقعية بل ربما كان جوهرها ومن صميمها.

لا اقول ان رد الفعل عندي كان خيبة الامل، ولكن الادراك العميق. ان هذا الكتاب كان نتاج مرحلة مضت، وان الرجل لم يتوقف طويلا امام هذه المرحلة، وغادرها الى غيرها. بينما نحن مازلنا في نفس المرحلة، معجبين بها، وهذا هو القارئ الجوهري بين حضارة آتت منها إيلينا. وبقايا حضارة مازلنا نعويم في بحيرتها الراكدة، حتى الآن وسنظل هكذا حتى اشعار آخر.

في زيارته التسعينية للقاهرة، والتي تمت تحت عباءة العداء للصهيونية لم اتمكن من متابعة لقاءاته كلها نظروف العمل والاراقاق النفسي. وحالة من الاكتئاب الطارئ التي احاول جاهدا طردها عن نفسي والخروج من نفقها باقل الخسائر الممكنة

لكنني شهدت بأم عيني لقاء جارودي مع نجيب محفوظ، على مركب جاثية على شاطئ النيل بالقرب من الجيزة، استمر اللقاء كله خمس عشرة دقيقة بالضبط، وقد جاء خطفا من وقت بين لقاء تم في مكتبة القاهرة الكبرى في الزمالك. ولقاء آخر كان من المفروض ان يتم في مقر اتحاد الكتاب في الزمالك أيضا.

بين هذا وذاك جاء إيلينا جارودي، ومعه سعد الدين وهبة، وزوجته السيدة سلمى، ومكث معنا ربيع ساعة حسب التعبير المصري ومضى، وقد شهدت في هذا الوقت القصير

وفكرة لقاء جارودي بنجيب محفوظ نبئت في اتصال تليفوني بيني وبين سعد الدين وهبة، وعلى طريقتي في التقاط الجوهري من الامور راسا، رجب هو بالفكرة التي كانت تدور في ذهني قبل ان اطردها عليه، ولكن بشرطين ان يعرضها هو على جارودي ويحصل على موافقتها، وان اعرضها انا من

جانبني على نجيب محفوظ وأحصل على موافقته.

اتصلت بنجيب محفوظ في بيته ، كان الوقت صباحا ربما كانت من المرات القلائل التي يرد على التليفون مباشرة دون وساطة احد من اهل بيته ، لان الرجل يتكلم في التليفون بصعوبة بالغة ، رغم وجود آلة جيدة عنده اهديت له بعد نوبل ترفع صوت المتحدث ، كما لو كان يتكلم في ميكروفون.

ومع هذا كان من الصعب ان يصله صوتي قلت في نفسي ، لئن الله الشيخوخة وما تقطعه بالانسان ولولا وجود الزميل محمد صبري السيد ، المحرر بالاهرام معه في ذلك الوقت ، من اجل ان يقرأ له صحف الصباح لما تمكنت من اتمام الاتصال به. وغير التليفون اولا وصبري السيد ثانيا ، وبجهد ضخم وخارق اوصلت له حكاية ان جاردوي سيعر علينا مساء الثلاثاء بعد غد - كان يوم الاتصال هو الاحد - للسلام عليه قال لي على الفور «طيب وليه».

ولكنه استدرك مريحا ، ثم قال بعد قليل «وان كان لم يعد حمل مناقشات ولا يحزنون ، فان هذا الرجل - يقصد جاردوي - يجادل كثيرا ، وفي امور وقضايا من المفروض ان نكون مستعدين لها . قيل اللقاء».

سألني نجيب محفوظ بعد ذلك باهتمام عن صاحب فكرة اللقاء . هل هو سعد الدين وهبة ام انا؟ ام ان فكرة حضور جاردوي الينا نابعة من جاردوي نفسه.

ونحن نلتقي عادة مع نجيب محفوظ مساء الثلاثاء من كل اسبوع ، من السادسة بعد الظهر ، وحتى العاشرة مساء اربع ساعات كاملة يتخللها عشاء خفيف لا يخرج عن الطعمية والجبنه البيضاء والسلطة الخضراء ، وخبز ساخن.

وهذا العشاء يقدم عادة في الثامنة والنصف تماما ذلك لاننا لا ننسى ابدا اننا نجلس مع الرجل الساعة ، او الرجل الذي جرى تركيب ساعة بداخله ، تضبط له ايقاع كل ما في الحياة بصورة مثله ، واي تاخير او تقديس في عاداته اليومية يعطيه الانطباع ان شئ مشكلة كبرى قد حدثت.

ان التعود هو مفتاح شخصية نجيب محفوظ ، وعندما يصل الامر الى حد العادة ، تصبح لها القداسة عما سواها من الامور الاخرى . والرجل يبدي مطمئنا وربما سعيدا ، طالما ان عاداته تسير وفق النظام الذي وضعه ، واي خلل - مهما كان ضئيلا - يشعره بحالة من القلق من الصعب وصفها.

جاء الينا جاردوي في الثامنة تماما . وانصرف في الثامنة والرابع وهكذا لم يتسبب حضوره في اي تغيير يذكر لعاداتنا ، كان معه سعد الدين وهبة ، وزوجته سلمى وحراسه امنية مكثفة «وهذا وضع طبيعي فالرجل يهاجم اسرايئيل وجيش من الصحفيين ومدوبي وكالات الانباء والتليفزيونات.

حدثت حالة من الكركبة في المكان وكنت انا قد ذهبت اليه ،

مسلحا بمزيمي وصديقي «المصور» شوقي مصطفى كبير مصوري عموم مصر.

كانت ملابس سعد الدين وهبة بيضاء يشرب من فوقها العصفور وكانت ملابس زوجة جاردوي سوداء وهكذا فقد كونا نوعا من التقابل اللوني حول الرجل ، وبينهما جاردوي الذي كان يرتدي بدلة كحلية اللون ، وربطة عنق من نفس اللون وقميصا ابيض.

قبل الدخول الى رواق ما جرى في هذا اللقاء اقول ان جاردوي في اللقاء الثاني كان متقفا صليبا شعرت انني امام متقف قوي بموقفه وعلاق بما يقوم به ، وهو الاحساس الذي لا أشعر به إزاء العديد من المثقفين العرب في هذا الزمان الصعب والعجيب.

كنت امام رجل يصل في كل مرحلة من عمره الى قناعة معينة ، ثم يدافع عن هذه القناعة حتى الموت ، وربما ما بعد الموت نفسه ، والموت في هذه الحالة يعتبر استشهادا لا نملك سوى الانحناء امامه في احترام حقيقي.

ها هو كيان ثقافي ، يقول لك ان المثقف الحقيقي موقف وان هذا الموقف عندما يخرج من اختيار صادق يساوي العمر بكل ما فيه.

تحت وابل من اضواء ادوات التصوير وامام ميكروفونات وكالات الانباء المختلفة جرى اللقاء قامت بدور المترجمة زوجة جاردوي «ربما كان هذا هو السبب في وجودها في كل لقاء عقده هنا في مصر ، سواء لقاء عاما ام خاصا.

المصافحة ، وخلالها يتحدث نجيب محفوظ الانجليزية بطلاقة ، وعنده القدرة على نطق بعض الكلمات التي تسعف الموقف بالفرنسية ، انه واحد من الجيل الذي اسس نفسه ، ووضع اسس مشروعه ، قبل زمان السرعة ، وحالة اللهاث التي وصلنا اليها.

كان سؤال جاردوي عن الصحة والحال ، وقال نجيب انه بخير وانه يحاول ان يكتب اسمه ، ثم ضحك ضحكته المجلجلة ، المنطلقة الى غنان السماء سماء الله العالیه.

قال نجيب محفوظ لجاردوي انه حاول في ايام الصيا التي ولت-ولسن تعود ابدا ، ان يقرأ مارسيل بروسف وبالتحديد رانعتة الخالدة «البحث عن الزمن الضائع» بالفرنسية ، وانه كان يستخدم قاموس عربي / فرنسي من اجل ان يتم هذه المهمة الصعبة.

سألت جاردوي ان كان قد قرأ لنجيب محفوظ بعض رواياته المترجمة الى الفرنسية ، خاصة بعد ان حصل على نوبل ، فقال لي انه قرأ وأعجب برواياته انما اعجاب ، كانت الاجابة فيها قدر كبير من التعميم فحاول سعد الدين وهبة ، ان يكمل الفجوات في اللقاء فسارع الى القول ان جاردوي ذكر له انه قرأ له «اي لنجيب محفوظ» ثلاثية بين القصرين . وانه «اي

جارودي» قد اشاد بالثلاثية أكثر من مرة من قبل.

قال نجيب محفوظ أنه قرأ لجارودي كتابه الهام «واقعية بلا ضفاف» مترجما إلى العربية وكتبه عن النظرية المادية في المعرفة، وأن الكتابين أعجابه كثيرا.

سألت جاردودي أن كان قد تابع الحادث الذي وقع لنجيب محفوظ منذ حوالي عامين، فرد على سؤال يسؤال وسط دهشة واستغراب الحاضرين أي حادث تقصد؟! ثم اكتمل قبل أن اجيب أنه لم يسمع بهذا الحادث سوى الآن ثم تسال: هل هو حادث سيارة؟¹⁵

قال له جمال الغيطاني أنها محاولة اغتيال. وأشار بيده إلى رقبته في محاولة لتمثيل ما جرى حتى يوصل الأمر إلى الرجل. وأن نحن جميعا قد تشككنا في حقيقة أن جاردودي لم يعرف بمحاولة الاغتيال التي تعرض لها نجيب محفوظ، فقد كان دويها خارج مصر أكثر من داخلها.

ومن قبل رفض جاردودي أن يعلق على قضية تقريق نصر حامد ابوزيد عن زوجته ابتهاج يونس وقال «هذا شأن داخلي لا علاقة لي به». ويبدو أن الرجل لا يريد أن يصعب طرفا في الجدل الدائر في مصر حول هذه القضية أو تلك.

ومن الأسئلة التي رفض الاجابة عليها عندما سأله أحد الحاضرين في إحدى ندواته أن كان وقوفه مع القضية الفلسطينية بسبب أن زوجته فلسطينية. لقد احتج جاردودي بعد سماعه السؤال أكثر من مرة. الأول لأن السؤال يحاول التسلل إلى حياته الخاصة، وهذا ما يرفضه شكلا وموضوعا، والثانية أن السؤال فيه تبسيط مخل للأمور واختزال لها. وأن وقوفه مع القضية الفلسطينية هو اختيار سياسي لا علاقة له بزواج أو غيره.

وهذا الاختيار بالوقوف مع الحق العربي هو الذي دفعه إلى الذهاب إلى كان. بعد المذبحة الشهيرة التي وقعت هناك، هذا ما لم يحاول أن يفعله أي مثقف عربي، منذ وقوع المذبحة وحتى اشعار آخر.

سأل جاردودي نجيب محفوظ عن سنه، وقبل أن يجيب نجيب قال له جاردودي عن نفسه أنه في الثالثة والثمانين، كانت هذا مفاجأة لي. يبدو أن التقدم في العمر في العالم الأول، لا يحمل معه كل ملامح الكهولة التي نراها في بلادنا نحن أبناء العالم الثالث، كيان نجيب محفوظ في الخامسة والثمانين من العمر، أي أن عامين فقط يفصلان بين عصريهما، ومع هذا فإن النظر إليهما يوحي بأن نجيب محفوظ هو والد جاردودي وربما جده ولعل هذا هو الفارق بين جاردودي الذي يعيش في باريس، و محفوظ الذي يحيا في القاهرة.

لاحظت على زيارته مصر أنها كانت شعبية، فلم يستقبله مسئول رسمي واحد وحتى أحزاب المعارضة المصرية وما أكثرها وكلها لها مواقف ضد إسرائيل. ومع هذا لم يحاول أحد

من هذه الأحزاب دعوته، ويبدو أن الهدف من كل هذا جعل الزيارة علاوة على شعبيتها أن تظل في دائرة الفكر والثقافة بعيدا عن أي طرح سياسي محتمل.

أيضا فإن المؤسسة الدينية تعاملت مع الزيارة كما لو كانت لم تتم أصلا. وقد سألت سعد الدين وهبة عن هذه الظاهرة، فقال لي أنه لم يفكر في أن يقابل جاردودي أحد من رجال الأزهر، وأن كان لا يعرف السبب في ذلك بالتحديد.

ولكن - يكمل سعد الدين وهبة - محمد عودة نبهه إلى أهمية لقاء شيخ الأزهر به، وعندما اتصل سعد الدين وهبة من أجل تحديد موعد بين جاردودي وشيخ الأزهر الإمام الأكبر الدكتور محمد سيد طنطاوي، اكتشف أنه «أي شيخ الأزهر» في جولة خارج مصر تشمل الهند وباكستان وبنجلاديش، وأنه طوال وجود جاردودي في مصر، سيكون شيخ الأزهر خارجها، وأن مفتي الديار المصرية، وهو الرجل الثاني بعد شيخ الأزهر لم يعين بعد، لأنه منذ ترك الدكتور طنطاوي دار الافتاء إلى مشيخة الأزهر، والمكان خال تماما.

على هامش وجود جاردودي في القاهرة أصدر الدكتور عبدالوهاب المسيري - وهو من رموز الرفض المصري لاسرائيل. ولكن على مستوى أكاديمي - أقول أنه أصدر كتابا، فيه بعض المقالات عن جاردودي سبق وأن نشرت في الصحافة المصرية لعبد الوهاب المسيري نفسه وقهفي هويدي وآخرين، وفي الكتاب بيان دقيق لكتب جاردودي التي سبق ترجمتها إلى اللغة العربية. وحتى يكون هذا البيان بمثابة مرجع يعود الناس إليه، بعد ذلك كان لابد من وجود بيان أصابي بترجم كل كتاب ودار النشر التي نشرته، وسنة الصدور، خاصة أن بعض كتب جاردودي ترجمت مرتين إلى اللغة العربية، مثل كتابه عن «الأساطير السياسية» الذي ترجم في القاهرة، ثم ترجم في بيروت، وأشاد جاردودي خلال وجوده في القاهرة بترجمة بيروت وهاجم ترجمة القاهرة التي جاءت ناقصة ومتوترة، وهو موقف يحسب لجارودي.

كذلك فإن دار الشرق، وهي من أعرق دور النشر المصرية، أنزلت إلى الأسواق كتابه «أي جاردودي» عن الأصولية، وسحبته من الأسواق خلال وجوده من مصر لأسباب غير معروفة. كذلك فإن له كتابا عن إحدى الدول العربية، ولم يظهر هذا الكتاب إلا في قائمة عبدالوهاب المسيري ولا في الأسواق خلال وجود جاردودي في مصر ويبدو أن مضيقه قد طلبوا منه عدم التعرض لأي دولة من الدول الشقيقة خلال وجوده في مصر لأن ذلك ليس في مصلحة رحلته المصرية.

هذا بعض ما جرى وما كان في رحلة جاردودي المصرية.

معرفة من المعارف السبع

الخطوط

محمد مظلوم *

أسوق هذه المقدمة للدخول الى قراءة مجموعة عبد الزهرة زكي (اليد تكتشف) ذلك إن أية قراءة لمجموعة شعرية صادرة حديثاً في العراق، لا بد أن تتعمق وتصف في سياق الصراع والجيلي، هناك أولاً، وفي ثنائية الداخل، الخارج ثانياً.

فبعد الزهرة زكي يتوسط مرحلتين، أو جيلين شعريين، فتجربته تنتمي زمنياً - وإن هامشياً! لجيل السبعينيات، وتحديدًا الى النصف الثاني من العقد السبعيني، لكن نصه تجوهر وانضمت ملامحه في انعطافة القصيدة الجديدة في العراق عند النصف الثاني من الثمانينات، بعد حمى التجريب التي استغرقت النصف الأول منها والتي تنصف بها بدايات كل جيل وميله الى الانفلات خارج المتحقق الشعري المهيمن.

ومن ذلك فإن قصيدة عبد الزهرة زكي قد استقادت في طورها من كلا الجيلين وتجربتهما، فصائد (اليد تكتشف) مكتوبة جميعها بين عامي ١٩٩٠ - ١٩٩٣ وهي المجموعة الثالثة التي طبعت أولاً من بين ثلاث مجموعات.

وإذا يتخلص الشاعر هنا من (المطولات) و(السرديات) التي انسحبت عدواها على مشهد شعري كامل في بدايات الثمانينات فإنه ينجح، كذلك في خلق مناخ شعري واحد للمجموعة يتعد عن رطانة البدايات لكنه لا يعطي صورة عن النوع أو التحول في كتابة القصيدة لديه.

في اختزالاته يذهب زكي الى (فكرنة) التجربة واضعاً أمامنا ثنائية التجربة - التأليف موضع إشكالية ومسألة. فكأنه يخفي احتيازه الى أحدهما، يحايث بينهما بما يجعل الصورة متماهية في الفكرة، الحواس مفتوحة على العقل، والأفكار - من حيث هي نتاج - تعيد اختيار أخطائها إزاء الحياة، حتى كان الاكتشاف خطأ، يفضي الى تشكيل ذاكرة معقنة من المعارف، ذاكرة لا يضيئها إلا خطأ آخر لتكتشفها، وهكذا:

(اليد تكتشف والجسد يتحرق) ص ٦٦

ثمّة أيضاً ثنائية أخرى تتضح بشكل لافت في المجموعة، هي ثنائية الذاكرة / الرؤية من حيث كون الأولى مرجعية المعرفة والتالية راهنية الاكتشاف.

(انتكر الشجرة المكسوة بالثجج.

اليد تكتشف

شعر

عبد الزهرة زكي

كتاب أسفار - ٢ - بغداد ١٩٩٤

يبقى الشعر العراقي - بمختلف المعايير - مواراً بإرهاصات واحتمالات ممكنة لانعطافات ترك في مجرى الشعر العربي خطوطاً عميقة وواضحة.

ولعل إحدى ميزات (وقائع النص) أو التجربة المرافقة لانتاج النص في الشعر العراقي، تلك القسوة في العلاقات بين اللاحق والسابق من الأجيال الشعرية، علاقات تكاد تكون منقسمة أكثر من كونها متصلة، هذا إذا لم تكن علاقة الغائبة متبادلة، فالسابق يعرض عن الحوار وينكر أبوة لشعر اللاحق، واللاحق، بدوره، ينطلق من عقدة (أدبية) شاملة، ليرير نصه وسلوكه وممارساته الثقافية. ومشكلة الأجيال التي تحدت في الوسط الثقافي، هي الصورة الوحيدة للصراع هناك! في ظل فراغ سياسي زادت مدته على العقد ونصفه الرواد، والستينيون، والسبعينيون والثمانينيون والتسعينيون المحتملون، يتصندقون في هذه التسميات ولا يفتضون على حوار يلغي الفجوات والقواصل الناشئة عن عقدة اتهام الآخر، ولهذا فإن مفهوم الجيل الشعري ارتبط، زمنياً، بكل عقد، وحتم تجربة ونصاً خاصين ولعل تجربة الجيلين الآخرين (الواضحين) (السبعينيات) و(الثمانينيات) هي أكثر التجارب إشارة، لا يفعل اختلاف نصها فحسب، بل وفي استدارة شفافتها خارج التلقين والتعميط وانفتاحها على التجربة المحايطة للثقافة.

على أن من مآخذ الثمانينيين على السبعينيين، ولابد من مآخذ للمتأخرين على المتقدمين - اتصاف ثقافتهم - السبعينيين - بالذهنية، في حين تعطلت الحواس وأرجئت فعاليتها الى إشعار لم يكن - بحسب الثمانينيين - إلا عندما تعمق الاحساس بالأسياء بقوة الموت، إيمان الحرب العراقية الايرانية وتالياً في حرب الخليج الثانية.

* كاتب من سوريا.

بلغة محمولة تلجأ إلى المحو من حيث تبدي الأثبات:

(الريغيات أم صمجة)

أو

(الجنون ... أو العاطفة)

أو

(القناة الموهبة تولد في الظلام)

والتمريفات أعلاه ليست مجتزأة من مقطع بل أن كلا منهما يشكل مقطعا كاملا في قصيدة واحدة (النواقص والأخلاق ص ١٢) ويمكن هنا ملاحظة المدخل المتاح في تركيب الجملة، وهو على العموم مدخل مشترك ومشترك في الآن ذاته، لكنه يندرج في هجر السياق نحو تثبيت سياق آخر، ربما أكثر احتشادا!

(يتسج الدخان عرية

وتبهيا الحرب للأطفال)

(اليد تكتشف) المكتوبة في وقت بين حصارين، ليست شاهدة لجهة مجهولة إنها فضيحة معنوية بكتمتها! إنها تدخل الحيلة وتروض المأساة وتروض معها في الآن ذاته! تقدم صياغات مشتبهة وملتبسة مع صياغات المأساة نفسها، ولئن كانت المأساة من أفعالنا - وربما ارتكابنا - فلماذا لا نألفها ونحيد امتدادها، ما دام هناك (أدلاء لا يصلون)؟

صغير، صغير الهواية، أتمنى قليلا من الخوف.

صغير، صغير الرجاء، وهو يدخل مسام جلدي الجديد، أنشئي قبسة وجد... رقة هذب... رجة... لا شيء إلا وجيب قلب بدأ ينضض الآن، النبض يعلو صوته، الصوت طبل يصم الأذن في هذا القفر الوحش، الصوت يرشح من مسام جلدي فيستحيل إلى صدئ هاديء أستشعر نسغ الرجاء في داخلي، وأدرك معنى أن أكون وحيدا... أرتجف وتظل عينا مفتوحتين على اتساعهما مشدودتين إلى نقطة برق توشك أن تتفجر في أعماق هذا الليل... بينما تصاعد من أعماقي صوت خافت سمعته بوضوح كأنما صوتها:

[فأمر كان: محبتي لك

وأمر يكون: تراني وتذوب في.

وأمر لا يكون: لا تعرفني معرفة أبدا...]

ذلك كله تجمع الآن في دافع البحث عن نصف الدائرة الأزلية ليكتمل التكوين... مهيأت، ذلك كله تجمع الآن في وجدا، ربما لأنني لم أنسج للحب صمما يليق به، وجئت لأرمي أغنية في الهواء فكانت صرخة وكيف لا تكون أغنية الولادة صرخة... من أين سحبي الأغنية وأنتم سقطعون هذا الجبل المثلج الآن من سرتي... يا للوحشة، لا شاعر ولا أشاعر، لا قدرة ولا إرادة! أه، كم أحن إلى بدايتي، ولهفة الشوق في أول مسعائي، وقدرة الإرادة في مستهل خطائي!

تلك التي لم أرها) ص ٩
أيضا يشتغل على المعنى كثيرا، يدوره وأحيانا يكرره، يحركه كثيرا، حد الانهالك، قبل أن تترشح عنه الجملة وهو بهذا (ينحو)... إنه أولي القصد، دون أن يحدد المقصود! لهذا يتشكل المعنى لديه مرتين أو لاهما في الذهن، وثانيتها في العبارة... العبارة التي ترثم المعنى ليتحول إلى غير ما في الذهن! وفي كل هذا يصور لنا مشهدا أليما آخر:

(الذين لا يصلون،

أشقاقي

يربي صرخاتهم الياس) ص ١٥

أو (والآن في أثره

صدلاقة صانعي الأجراس

فإنني أتحدث عن الأمكنة

وانتذكر الأقفاس) ص ٦٢

وفي تجربة القول، يصطدم في القول نفسه، وهنا يلتفت إلى الذاكرة للتعليل والتدليل كذلك، وبين أن يعي (ما يقول) ويعنيه، لا يختار (كيف يقول؟) بل يذهب إلى (الما) إلى تعميقها، وكذلك إلى موضعيتها، لتدور حولها الأشكال، وتصبح (الكيف) بعضا من هذه (الما) وإذا بيني جملته ويقيم عباراته ويصوغ تركيباته على وفق ما تقترحه هذه (الما) فإنه لا يتبعد كثيرا عن (الكيف) بل نجد وحدة صياغية تحكم الديوان برمته إلى درجة تمكننا من القول أن الديوان، تجربة منمنطة للشكل، تجربة تقوم على الاختزال والاقتصاد بما يؤدي إلى القصد، تتخذ من المقاطع الصغيرة المنفصلة بعلامات أو العلامة بالبياض أحيانا، تجسدا متشابهها، يطوي العبارة ويلفها دون أن يسمح لها بالاستدارة مع المعنى الذي يدور خارج الذاكرة:

(اليد التي تقبض على كل شيء

تهبئ على الأنفاق أعطياتها

حتى أن الصحراء بلا تاريخ) ص ٣٤

أو (أنتذكر كل ما لم أره بعد) ص ١١

أو (لم أكن بعيدا بما يكفي

لأعرف

إنني أنتذكر الآن فقط) ص ١٩

وعدا ما تنزع إليه المقاطع من فراق خارج الزمن! فإنه في تشير إلى التباس من بين ما هو معيوش وما هو مرغوب، أو مفكر به، وتلك إحدى صور (الأنما) المأزومة في لغة فؤارة من الحصار والفتنات هنا لا تصطدم من موقعين بل تتداخل وتتلبس دون أن تتاح إعادة الثنائية إلى انقسامها إلا عبر المستوى الخارجي للغة (النفردة) أما دلالاتها الخارجية فتتقارب وتتصق ببعضها.

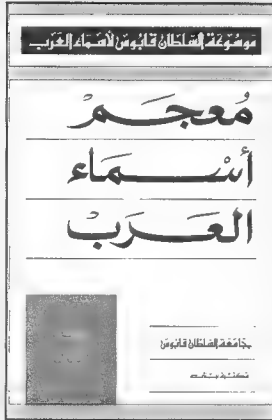
في جملة مكثفة ومنحوتة (حد الخدش أحيانا) يلهم عبد الزهرة زكي كل ما (لا) يود قوله لكنه يعنيه، ويحاصره بين الكلمات، كأنما يخشى من الكلام أن يهرب ليبدى بصريجه خارج ارادته هي، ولهذا جاءت جملته مكثفة في تعريفات اسمية

صالون الفيل بن أحمد الفراهيدي... رؤية حضارية جديدة في نشر العرولة والأثران الثقافي

عادل أبو طالب *

فقد عكست فعاليات الحلقات الثلاث التي تمت إقامتها من صالون الفراهيدي حتى نهاية شهر يناير الماضي عدة دلالات حضارية جعلت من هذا العمل حدثاً ثقافياً بارزاً شهدت له الأوساط الثقافية والنخب التي شاركت في أعماله سواء من مصر أو السلطنة أو العالم العربي بشكل عام. وعلى الرغم من أن هذا العدد من الحلقات قد يبدو محدوداً حتى يمكن الحكم بهذه لقولة، إلا أن قضايا هذه الحلقات ومناقشتها ونسبة المتابعة والاهتمام بها من جانب مختلف الأوساط الثقافية والإعلامية تجعل من صحة هذه لقولة أمراً له ما يشته للاعتبارات الآتية.

توقيت المبادرة : ذلك أن إطلاق هذه المبادرة ربما عكس في توقيت واحدة من أهم الدلالات الحضارية التي عبرت عنها رؤية صاحبها فهي تنطلق في عصر أصبحت فيه الرؤى الحضارية متعددة، والمواقف فيه مختلفة، بعضها يرى أن هذا العصر هو عصر صراع الحضارات والآخر يراها في نهاية التاريخ، وتقف بين هاتين الرؤيتين رؤية سطر لم تتضح بعد تتبنى موقف التكامل بين هذه الحضارات. وفي ضوء ذلك أصبحنا نحن بقلقاتنا العربية والإسلامية وتراثنا الحضاري الجيد مسؤولين عن ضرورة إبراز رؤيتنا الحضارية وتأسيسها بأسانيد ثقافية نابعة من تراثنا الأصيل وهويتنا المستقلة حتى نستطيع أن نواجه ذلك العصر الجديد بمختلف رؤاه . وربما يكون صالون الفراهيدي خطوة مهمة على هذا الطريق الطويل لانطلاقه وفق ثوابت محددة وأهداف واضحة أجمعت على ضرورة إحياء التراث العربي والإسلامي وطرح البديل الحضاري بالعودة إلى الجذور واستغلال الطاقات وتكامل الجهود..



عندما تصبح العرولة رؤية خارجية لفرض الهيمنة الثقافية بمقاييس واحدة فإن علينا أن نبادر برؤيتنا وأن نواجهها بكل امكانياتنا وأن نجتهد بكل طاقاتنا حتى نستطيع أن نحافظ على هويتنا ونسعى لمواجهة ذلك العصر بكل متغيراته ليس فقط السياسية والاقتصادية بل وايضا الثقافية في ضوء معطيات القرن العشرين وإرثها صافات القرن الحادي والعشرين.

وقد تتعدد الطموحات وتبقى الامكانيات محدودة. لكن ذلك ينبغي ألا يكون مدعاة للاحباط وتثبيط الهمم، بل علينا أن نجعله دافعا للمزيد من الجهد كي نستطيع الاجابة على سؤال.. أين يقف العالم العربي والإسلامي بثقافته وحضارته وتراثه الاصيل؟ ولعل كل جهد يبذل في هذا الصدد يبقى جزءاً من الاجابة

التي مازالت تحتاج الى توظيف كل الجهود وإطلاق كافة المبادرات التي يمكن اضافتها الى مختلف الجهود السابقة في هذا المجال.

وثأتى المبادرة التي أطلقها معالي السيد عبيد الله بن حمد البوسعيدى سفير السلطنة لدى مصر ومنتدوبها الدائم لدى جامعة الدول العربية بإعلانه في شهر أكتوبر من العام الماضي عن تنظيم صالون ثقافي باسم «الخليل بن أحمد الفراهيدي» في حلقات شهرية كواحدة من ضمن المبادرات الفريدة لانطلاقها وفق هدف واضح ومحدد يجيب عن جزئية كبيرة من السؤال السابق انطلاقاً من رؤيته الحضارية التي تستند الى حتمية التواصل الثقافي بين أبناء الامة العربية الجديدة وما تزرع به لغتها العربية من تراث عظيم وموروث حضاري خالد.

* كاتب من مصر

الطبيعة النخبوية للمشاركة في أعماله

ومداخلاته: لا شك أن عملا بهذه الأهداف لا بد له أن يجمع في حلقته نخبة مختارة من العلماء والمثقفين والأكاديميين انطلاقا من رؤيته الراحلة إلى إحياء تراث الأمة العربية والإسلامية من أجل تجديد معالم رؤية حضارية عربية نقف عليها ونحن نواجه مقترحات القرن الحادي والعشرين.

وتؤكد أسماء الشخصيات التي شاركت في أعمال الحلقات الثلاث الماضية لصالون الفراهيدي هذا المعنى، فقد شارك في حلقة الأولى الأستاذ الدكتور كمال بشر عميد كلية دار العلوم جامعة القاهرة سابقا وعضو مجمع اللغة العربية، والأستاذ الدكتور السعيد محمد بدوي مدير قسم اللغة العربية بالجامعة الأمريكية، والأستاذ الدكتور محمد حماسة عبد اللطيف أستاذ النحو والصرف والعروض بالجامعة الأمريكية، والأستاذ الدكتور أحمد غنيمي أستاذ النحو والصرف والعروض بكلية دار العلوم جامعة القاهرة.

كما حضر مناقشاته وشارك في مداخلته نخبة كبيرة من أساتذة الجامعات المصرية والشعراء العرب ورجال الفكر والأدب والصحافة في مقدمتهم د. عصمت عبد المجيد الأمين العام لجامعة الدول العربية وعدد كبير من مندوبي الدول العربية لدى الجامعة، ورئيس المجلس الأعلى للتربية والثقافة والعلوم الفلسفيين، والأمين العام لمجمع اللغة العربية، وعدد كبير من الشعراء من مختلف الدول العربية ورجال الصحافة والإعلام في مصر.

كما شارك في أعمال الحلقة الثانية الأستاذ الدكتور علي الدين هلال عميد كلية الاقتصاد والعلوم السياسية جامعة القاهرة والأمين العام للمجلس الأعلى للجامعات المصرية والأستاذ الدكتور محمد السعيد بدوي مدير قسم اللغة العربية بالجامعة الأمريكية، والأديب المصري والشاعر المعروف الأستاذ فاروق شوشة والأستاذ الدكتور محمود فهمي حجازي أستاذ اللغة العربية بكلية دار العلوم، جامعة القاهرة، كما شارك في مناقشاته ومداخلاته لفيف كبير من المفكرين والأدباء من بينهم الناقد الأدبي د. صلاح فضل، والأستاذ الدكتور كمال بشر والكاتب الصحفي عبدالعال الجماصي، ود. محمد كبر.

كما شارك في أعمال الحلقة الثالثة العالم الجليل الأستاذ الدكتور محمود علي مكي أستاذ اللغة والأدب بكلية الآداب جامعة القاهرة والأستاذ الدكتور أحمد درويش عميد كلية الآداب بجامعة السلطان قابوس، والدكتور صلاح فضل الناقد الأدبي المعروف.

رأعي المبادرة: قد يكون غريبا أن تأتي المبادرة من جانب شخصي ليس من مسؤولياته كسفير لإبلاده الاهتمام بأمر الثقافة، ذلك أن طبيعة العمل الدبلوماسي بكل ما تحتويه من مسؤوليات وما تتطلبه من وقت تجعل جل الاهتمام منصبا على أمور السياسة والدبلوماسية، لكن إدراك المسؤولية وتلازمها مع صيغة واضحة ورؤية حضارية جعلت من صاحب المبادرة معالي السيد عبدالله بن حمد بن سيف اليعسدي يبادر إلى إطلاقها وإعلانها رغم ما فيها من عبء - وقد يكون كذلك تفسيرا عاما يرتبط بإدراكه أن طبيعة العمل الدبلوماسي - وهو مقل على عمل الولولج إلى معطيات قرن جديد تلعب فيه الرؤية الحضارية الواضحة المستندة إلى أسس نابعة من تراثنا العربي والإسلامي دورا كبيرا في مساندة العمل الدبلوماسي والسياسي في ظل نظام عالمي ربما تصبح فيه رؤى السيطرة الحضارية والهيمنة الثقافية هي المحرك الأساسي للتفاعلات السياسية بل والاقتصادية والثقافية.

وعليه فلم يكن غريبا أن تأتي هذه المبادرة من رأسي كمسؤولية دبلوماسية إذا ما أخذنا في الاعتبار بعد النظر والإدراك الواعي للمقترحات الدولية والتطورات العالمية التي أصبحت تجعل من الاهتمام بأمر الثقافة عملا ذا أبعاد حضارية قد يتساوى في أهميته مع الأهمية التي يتسم بها العمل الدبلوماسي.

وربما يضاف إلى ذلك سبب آخر وتفسير خاص يرتبط بإدراك رأسي هذه المبادرة لدى ما يترعرع به تراث أمته العربية الإسلامية بشكل عام وحضارة دولته بشكل خاص من رصيد علمي وثقافي لعلنا أجلاء ساهموا جميعا بشروء حضارية وأسهمات فكرية نادرة، وإن إحياء ذلك التراث كليل بأن يجعلنا نقبل على الدخول إلى معطيات قرن جديد «القرن الحادي والعشرين»، ونحن مسلحون بسند ثقافي قوي نستطيع أن يواجه كل محاولة للسيطرة والهيمنة.

معنى التسمية: فقد كان إطلاق اسم لهد أهم العلماء العمانيين بشكل خاص والعرب بشكل عام وهو الخليل بن أحمد الفراهيدي على هذا الصالون أحد الأسباب الرئيسية التي أعطت لهذا العمل أهمية خاصة وذلك بحكم ارتباطه باسم شخصية عمانية المولد عربية الثقافة والتعليم قال عنه ابن خلكان «اجتمع الخليل ابن أحمد وابن المقفع ذات ليلة حتى الفداة، فلما افترا قبل الخليل كيف رأي ابن المقفع؟ قال: رأيته رجلا علمه أكبر من عقله، وقيل للمقفع كيف رأيته الخليل؟ قال: رأيته رجلا علمه أكبر من علمه، كذلك قيل عنه «من أحب منك أن ينظر إلى رجل خلق من الذهب والمسك فلينظر إلى الفراهيدي». فهو علم من أعلام العرب الذين ساهموا بسخاء في دعم ميراث الأمة العربية الخالد وتخرج على يديه علماء وأئمة كثيرون.

موقع قضايا حلقاته من فكرة إحياء المواريث الثقافية العربية:

لقد ساد أعمال الحلقات الثلاث الماضية لصالون الفراهيدي اتجاه فكري أكد في القضايا التي تناولها بمناقشاته ومدخلاته المختلفة على أهمية إحياء المواريث الثقافية العربية وضرورة إحياء نظمها ومعطياتها الحضارية والفكرية والتراثية ومدى الأهمية التي تشكلها هذه العملية الثقافية في ظل عصر العولمة ومحاولات الغزو الفكري العديدة والمختلفة والهادفة إلى طمس معالم الثقافة العربية وهويتها المستقلة وتراثها الضخم الذي شكل في فترة من الفترات أساساً بنيويًا للثقافات وحضارات أخرى.

من هنا كان الاختيار لموضوعات الحلقات السابقة دقيقاً وهادفاً في نفس الوقت، ولا شك أن موضوع الحلقة الأولى الذي دار حول الخليل بن أحمد الفراهيدي وجهوده في الدراسات اللغوية العربية قد جاء مناسباً إلى حد كبير لأسباب عديدة ترجمتها أعمال هذه الحلقة ومناقشات المشاركين والحضور فيها على النحو التالي:

١ - الدلالات المختلفة التي يحملها في طياته اسم الخليل بن أحمد الفراهيدي كواحد من أبرز العلماء العرب الذين سامعوا بجهود فريدة وغير مسبوق في مجال اللغة العربية وما يعنيه ذلك من مضمون ثقافي وفكري عبر عن الرؤية الثقافية التي تحملها فكرة صالون الفراهيدي كمبادرة ثقافية ذات رسالة لدراسة الحضارة والفكر والأدب العربي بهدف الوصول إلى فكر ثقافي عربي واحد.

٢ - أن الفراهيدي وفقاً للدراسات التي شارك بها أساتذة متخصصون والمناقشات التي دارت وأعمال هذه الحلقة يكاد يكون ظاهرة في اللغة العربية خاصة في المجال اللغوي فهو من ناحية أولى وأضاح علم النحو في شكله البنائي ومنظومته النحوية هي أول منظومة كتبت في تاريخ النحو العربي، ونستطيع من خلالها التتبع لكثير من المصطلحات النحوية التي حملها تاريخ النحو العربي، وكذلك معرفة كنه وطبيعة التأليف النحوي في تلك الفترة المتقدمة نسبياً في تاريخ هذا العلم، كما أنها تحمل لنا زيادة مدرسة البصرة وسبقها للمدرسة الكوفية المتأخرة عنها وتوضح كيف أن البصرة لها اليد الطولى والتصويب الأوفر في تأصيل هذا العلم وبناء منهج متكامل له.

من ناحية ثانية فالخليل بن أحمد الفراهيدي هو مخترع علم العروض الذي يمكن أن يكون معجزة في علم اللغة العربية، كما أنه هو أول من وضع معجماً في اللغة العربية وهو معجم العين.

فهو باختصار واحد من أعلام الفكر العربي بشكل عام والعلمي بشكل خاص فهو علماني المولد بصري النشأة عربي الثقافة والتعليم.

وجاء موضوع الحلقة الثانية حول واحدة من أهم الأعمال العلمية الرائدة بدلالاتها الحضارية وهي موسوعة السلطان قابوس لأسماء العرب والتي تعتبر سجلاً لأسماء العرب والأسماء الأكثر شيوعاً وتداولاً في المحيط العربي المعاصر التي تم جمعها من خلال دراسات ميدانية في أكثر من ١٢ دولة عربية تشمل المناطق اللغوية الرئيسية في الأمة العربية، ثم معجم أسماء العرب ثم دراسة عن منهج البحث وأساليب الاستقصاء والجمع الميداني، ثم معجم لمشاهير أعلام عمان.

وقد أكدت هذه الحلقة ما لهذا العمل من قيمة ثقافية تخدم مستقبل الأمة العربية وماضيها وتاريخها وحضارتها في الآتي:

١ - فهو مشروع عربي الفكرة، والمبادرة والتنفيذ، حرص فيه فريق البحث من الأكاديميين والمتخصصين على إخراجها بشكل علمي فريد في فكرته، فريد في إسهاماته في المجال التراثي، فريد في منهجيته، متكامل في إطاره يضع أساساً علمياً قوياً لمشاريع أخرى تحتاجها ثقافتنا العربية صاحبة الدلالات الحضارية العميقة والغريفة في معانيها وخصوصيتها.

٢ - كذلك فهو يضع نواة لمشاريع حضارية أخرى، ثقافتنا العربية في حاجة لها، كونه جاء مشروعاً عربياً من جميع جوانبه وبالأخص في مبادرته المحمودة من جانب حاكم عربي يحمده لأنه اهتم بأمور الثقافة والعلم والتراث العربي عموماً لا لكي يجني هو ودولته من ورائه أمراً خاصاً وإنما لكي يخدم المكتبة العربية بانجاز حضاري هي في أمس الحاجة إليه، ولذلك فله فضل الفكرة وفضل المبادرة.

٣ - أيضاً فهو بحث لغوي تاريخي حضاري معاصر حصر الأسماء العربية ووصفها ووضعها على الحاسب الآلي بهدف تحديد الأسماء الأكثر شيوعاً وتداولاً، ثم تحقق من أصول هذه الأسماء من واقع جوانبها التاريخية اللغوية الحضارية والثقافية، انطلاقاً من حقيقة أن الأسماء هي جمع بين الأصالة والمعاصرة، فاسم الأب والجد والأصرة يرمز كل منها إلى الأصالة التي تضرب بجذورها في أعماق التاريخ وجذور الأمة وثقافتها، والمعاصرة تعني الاستجابة لاحتياجات التطور التي تعكس التفاعل الثقافي والحضاري بين الثقافة العربية

واللغات والثقافات الأخرى التي احتكت بها في القرن العشرين.

يضاف إلى ذلك منهجية البحث في الموسوعة ككل وانطلاقها من أن الاسم الذي نلغى به ليس مجرد تعبير لا معنى له، بل أن كل اسم هو في واقع الأمر ملخص للتاريخ الثقافي والاجتماعي لاسم من الأسماء أو لشعب من الشعوب أو لاجتمع من المجتمعات لأن الاسم في النهاية هو تلخيص لخبرة اجتماعية وانعكاس لتطور سياسي واجتماعي وثقافي، وبالتالي يصبح ووفقا لهذه المنهجية نسق الأسماء ومجموعة الأسماء الأكثر شيوعا في مجتمع ما ملخصا مكثفا للخبرة المجتمعية لهذا المجتمع وترجمة صادقة لرموزه التاريخية والثقافية.

٤ - أن هذا المشروع ذو أبعاد ثقافية جعلته يتجاوز الإسهامات السابقة بملامح ثقافية وحضارية جديدة وعديدة. وذلك تم توفيره لهذا العمل في هذا المشروع بالتعرف على جهود السابقين العرب والأوروبيين في هذا المجال وفق بعض النقاط الأساسية التي عاوت فريق العمل الذي ساهم في هذا المشروع. إذ تمت ملاحظة أن البحث في أسماء العرب له جذور ضاربة في التراث العربي وخاصة في المعاجم العربية العامة مثل «تاج العروس»، كما تمت ملاحظة أن جهودا متميزة ارتبطت بعمان «الاشتقاق لابن دريد»، ثم تمت ملاحظة معاجم متكاملة وكلها إسهامات أدت بفريق البحث إلى تاصيل هذا اللون من ألوان التاليف من التراث العربي هذا من ناحية.

ومن ناحية ثانية تم الوقوف على دراسات أوروبية في علم اتضحت ملامحه وهو علم أسماء الاعلام الذي بدأ يتكون في دول أوروبية كثيرة بملامح معينة في القرن ١٩ والاهتمام بأسماء الاعلام في تلك الدول أدى إلى بصوت لغوية وصناعة معلومات تطورت شيئا فشيئا لتؤدي في النهاية إلى قوانين تنظم الأسماء في الدول الأوروبية وتشريعات ذات أبعاد مختلفة جدا. وبهذا التصور الذي اختاره فريق البحث أصبح واضحا لديه من هذا العمل الحضاري أنه يمكن أن يتم تجاوز هذا كله إلى ملامح جديدة هي:

- إضافة الأبعاد الثقافية والاجتماعية. فقد تم خلال هذا العمل إضافة عدة معايير ثقافية جاء في مقدمتها التوازن الثقافي بين القديم والحديث.

- كذلك حرص المشروع على تحقيق التوازن بين المشرق والمغرب حتى يتم توضيح أن ذلك الاسم تم استحداثه هنا

وهناك، وكذلك حرص المشروع على تحقيق التوازن التخصصي.

من هنا جاء مشروع السلطان قابوس لأسماء العرب متميزا عن أي مشاريع أخرى أو تخصصات ذات تمثيل محدود، الأمر الذي جعله عملا عربيا شاملا فيه توازن شديد ويتضمن إضافة لأول مرة في عمل ثقافي لغوي موسوعي من الحاسب الآلي في بعض الجوانب الإحصائية في أنه خضع لتجربة شديدة في التحرير المعجمي.. باختصار هو بداية لأعمال عربية يمكن أن توصل الضجة الثقافية للانتماء العربي.

٥ - هو فرصة لا تتكرر كثيرا للعمل لا يتاح إلا في ظل مؤسسات قومية ودولة ترعاها كالجامعة العربية أو الأمم المتحدة، وكذا أن الثقافة العربية متداخلة ومتراكمة ولا يمكن البولج إلى أحد أبوابها دون أن نجد أمامنا أبوابا أخرى، أي أن الثقافة العربية من ميّزاتها الكبرى أننا عندما نلج من أحد أبوابها أو إحدى نوافذها فإننا لا يمكن الطرق على بنيتها دون أن نتحرك في كل الدوائر، وقد جاءت موسوعة السلطان قابوس لأسماء العرب تحاكي هذا النهج المغربي الشمولي.

وهي بذلك جاءت لكي تبني عليها رسائل أكاديمية متخصصة تتناول موضوعات عديدة جديدة وجديرة بفتح مجالات البحث والدراسة، كبنية الأسماء في التكوين الثقافي العربي، البنية الصرفية للأسماء ومنطقها ودلالاتها الاجتماعية. باختصار، فالدائرة الموسوعية في هذا العمل تفتح الطريق أمام أبحاث أكاديمية متخصصة عديدة تستطيع الإجابة على سؤال ماذا بعد موسوعة السلطان قابوس لأسماء العرب بعد أن وفرت هذه الموسوعة المثال والمنهج المتكامل لعمل معرّفي، بل أنها تجعلنا ننفض إلى المستقبل مسلحين بخبرة ضخمة وعمل حضاري فريد.

٦ - انفراد هذا المشروع في رؤيته لتسجيل الظاهرة اللغوية العربية. إذ أنه لا يوجد معجم عربي يضم الكلمات العربية الحديثة وخاصة تلك التي نشأت في الثلاثين عاما الأخيرة. فجميع المعاجم التي تدعي أنها تسجل الظاهرة اللغوية العربية والحديثة غير دقيقة ولا يوجد في أي منها وسيلة يمكن أن تعرف من خلالها المعنى المحدد الدقيق للكلمة العربية أو المعربة حديثا، هذا في الوقت الذي تضع فيه موسوعة السلطان قابوس لأسماء العرب خطة واضحة لعملية جمع الجهد المباشر من الميدان، ويبقى أن نستفيد منها ونطورها في جمع مفردات اللغة العربية.

الإشراف الفني :

محمود عبد العاطي

فنان تشكيلي من مصر

NIZWA

A PERIODICAL CULTURAL REVIEW IN ARABIC

EDITOR - IN - CHIEF :

SAIF AL RAHBI

PUBLISHERS:

OMAN NEWSPAPER HOUSE

P.O.BOX 855, POSTAL Code NO. 117,

ALwady Alkabeer, Sultanate of Oman

TEL.: 601608

FAX: 694254

الاعلانات : العمانية للإعلان والعلاقات العامة

البداية : ٧٩٢٧٠٠ - فاكس : ٧٠٣٦٠٨

تلكس : ٣٧٥٨ OM. OMANEA ص.ب : ٣٠٣ روي - الرمز البريدي : ١١٢

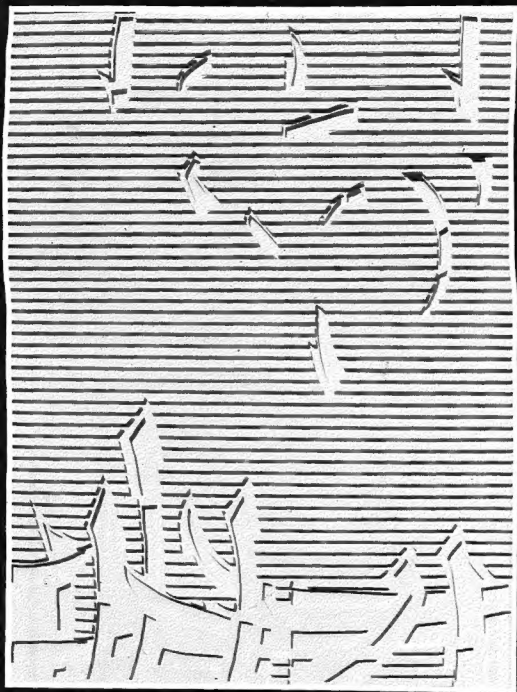
طبعت بمطابع دار جريدة عُمان للصحافة والنشر

ص.ب : ٣٠٠٢ الرمز البريدي ١١٢ سلطنة عمان

إرشادات :

- المواد المرسلة تكتب بخط واضح أو تطبع بالآلة الكاتبة.
- ترتيب المواد في سياقها المقروء في المجلة على هذا الحال أو غيره خاضع لضرورات فنية وإخراجية.
- نعتذر لعدم الرد على الرسائل الواردة من قبل أصدقاتنا الكتاب والفنانتين حالياً على الأقل.
- المواد التي ترد للمجلة لا ترد لأصحابها سواء نشرت أو لم تنشر، وأحياناً تخضع لمقياس زمني طويل نسبياً بسبب فصلية الإصدار.





▲ من أعمال الفنان محمود عبدالعاطي - متحف الفن الحديث بالقاهرة

◀ الغلاف الأخير : عدسة سيف الهنأفي - سلطنة عمان

نوى

NIZWA

مجلة فصلية ثقافية

